GALA PREMIILOR UNITER

La Gala Premiilor UNITER (7 aprilie 2003), juriul final, format din Mariana Mihuț, Doina Papp, Lia Manțoc, Ion Parhon, Ștefan Iordănescu a acordat:

Premiul pentru debut
Theodora Câmpineanu pentru regia spectacolului ***O noapte furtunoasă sau nr.9*** de I.L. Caragiale, Teatrul „L.S. Bulandra" București

Premiul pentru teatru radiofonic
Lacrimi de sânge de Costin Manoliu, regia Gavril Pinte

Premiul pentru cea mai bună scenografie
Dragoș Buhagiar pentru scenografia spectacolelor ***Alchimistul,*** Teatrul Odeon București, și ***Baal***, Teatrul Mic București

Premiul pentru critică teatrală
Sebastian Vlad Popa pentru concepția și realizarea revistei „Okean"

Premiul pentru cea mai bună actriță
Imola Kezdi pentru rolul *Lea* din spectacolul ***Flacără albă, Flacără neagră (Dybbuk)***, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Premiul pentru teatru tv
Inspecțiune și **Situațiunea** de I.L. Caragiale, Redacția Publicistică a TVR, regia **Cornel Mihalache**

Premiul pentru cel mai bun actor
Florin Piersic jr. pentru rolul din spectacolul ***Sex, Drugs, Rock and Roll,*** Teatrul Luni de la Green Hours București

Premiul pentru cea mai bună regie
Mihai Măniuțiu pentru spectacolul ***Exact în același timp*** de Gellu Naum, Teatrul Național Cluj

Premiul pentru cel mai bun spectacol
Othello ?!, adaptare liberă după Shakespeare, regia Andryi Zholdak, Teatrul „Radu Stanca" Sibiu

În cadrul Galei Premiilor UNITER, au mai fost decernate următoarele premii:

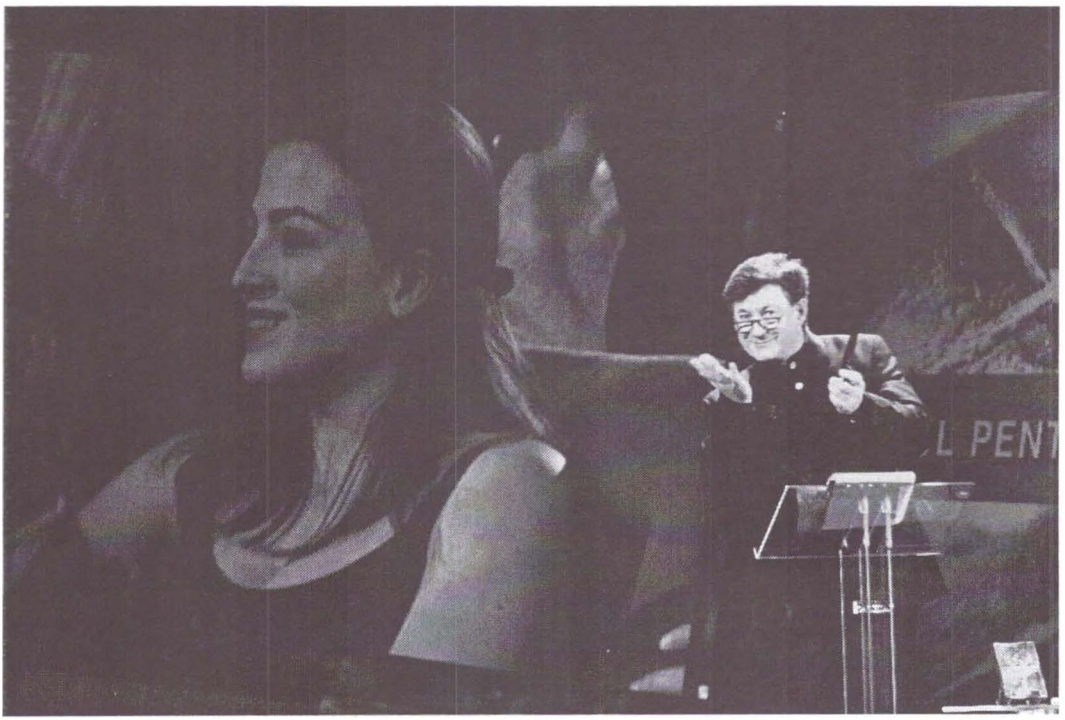
Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2002
a fost acordat piesei ***Tatăl nostru care ești în supermarket*** de Petre Barbu

Premiul MECENA
doamnei Carmen Palade, Director general, Unirea Shopping Center

Premiul Special acordat de Președintele UNITER
doamnei Elena Deleanu

Premiul pentru cea mai bună montare a unei piese britanice contemporane
oferit de Consiliul Britanic a fost acordat spectacolului **Pietre în buzunar** de Marie Jones, regia: Attila Kerestely, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Asociația Internațională a Criticilor de Teatru - Secția Română a acordat:
Premiul Criticii pe anul 2002: directorului de scenă **Victor Ioan Frunză** și scenografei **Adriana Grand** pentru strălucita exegeză a universului ionescian din spectacolele ***Regele Moare*** (Theatrum Mundi București) și ***Lecția*** (Teatrul de Stat „Csiky Gergely" Timișoara)
Premiul Special pentru Anul Caragiale: regizorului **Felix Alexa** pentru originalitatea montării unei opere clasice în spectacolul ***O noapte furtunoasă*** (Teatrul Național „I.L. Caragiale" București)



Ana MĂRGINEANU și Ion CARAMITRU

Bogdan BALTAZAR și Irina PETRESCU

George BANU și Ian HERBERT

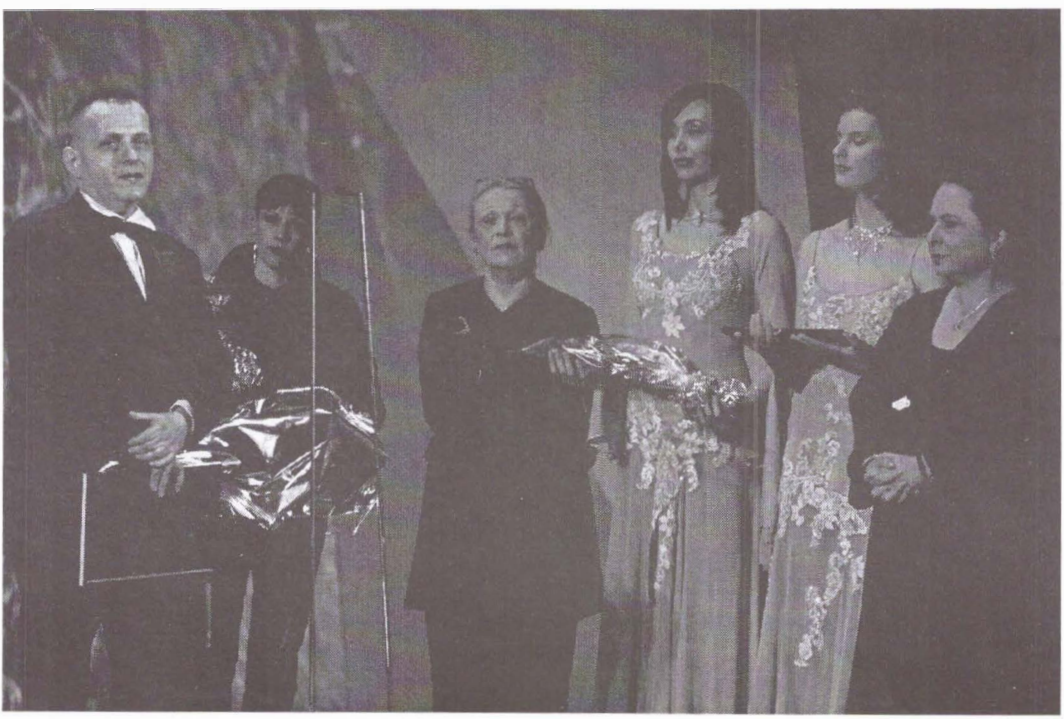
Marcel IUREȘ și Radu GABREA

Victor REBENGIUC și Angela GHEORGHIU

Ludmila PATLANJOGLU (stânga) și Felix ALEXA (dreapta)

Mihaela TONITZA IORDACHE şi George BANU

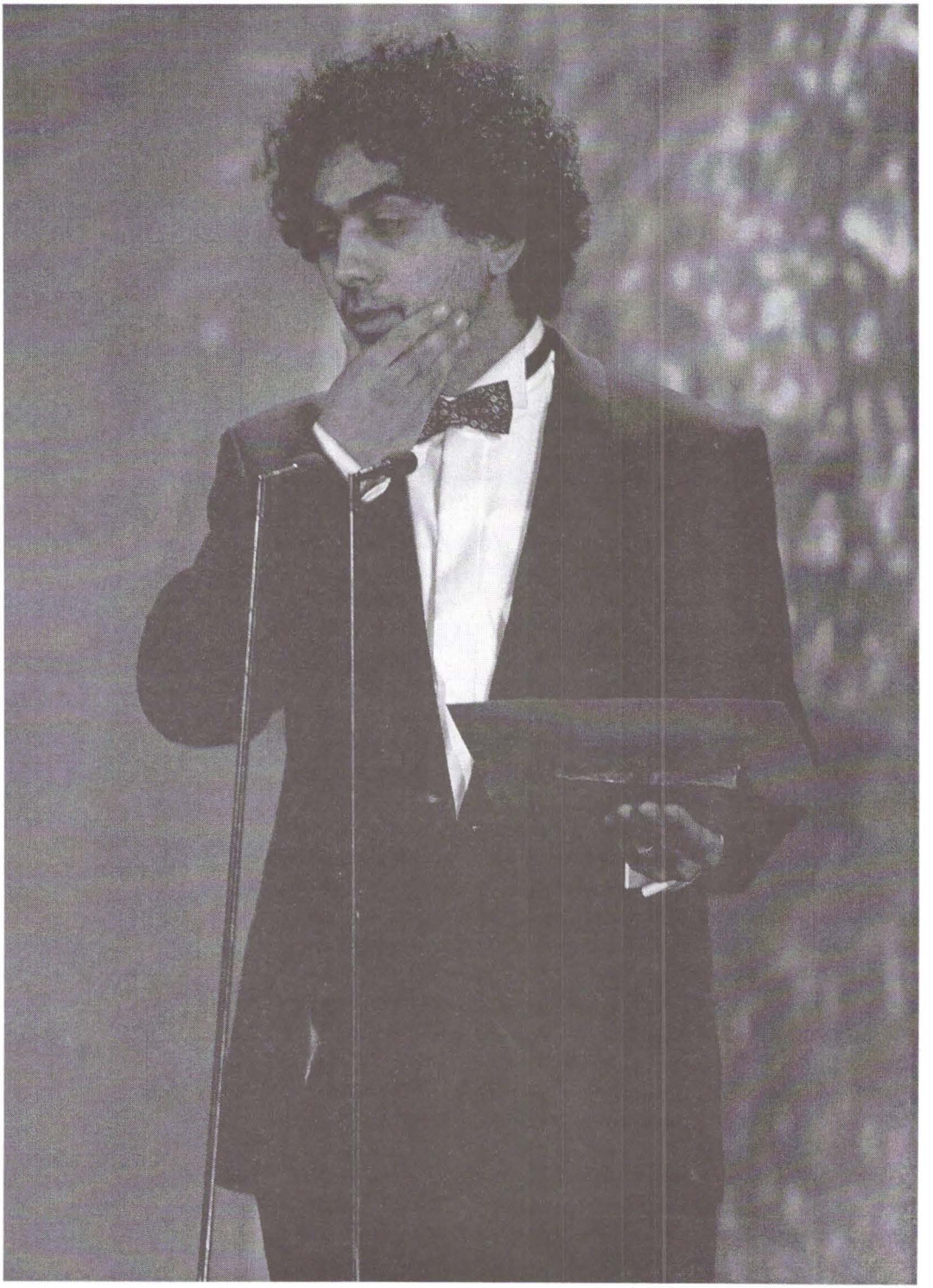
Victor Ioan FRUNZĂ, Adriana GRANT, Marie-France IONESCO şi Ludmila PATLANJOGLU



Jean CONSTANTIN

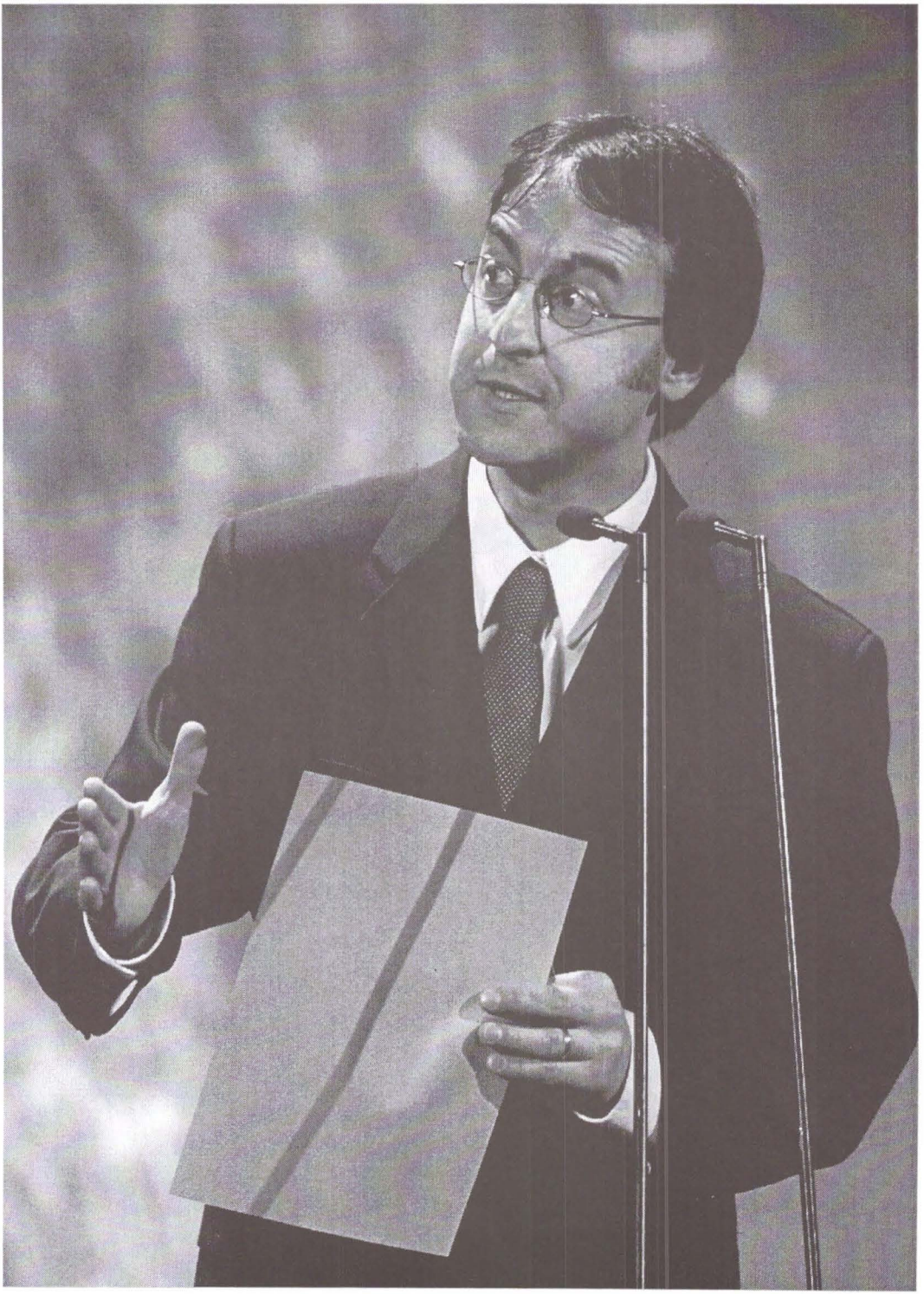
Horea POPESCU și Roxana CIUHULESCU

Teodora CÂMPINEANU



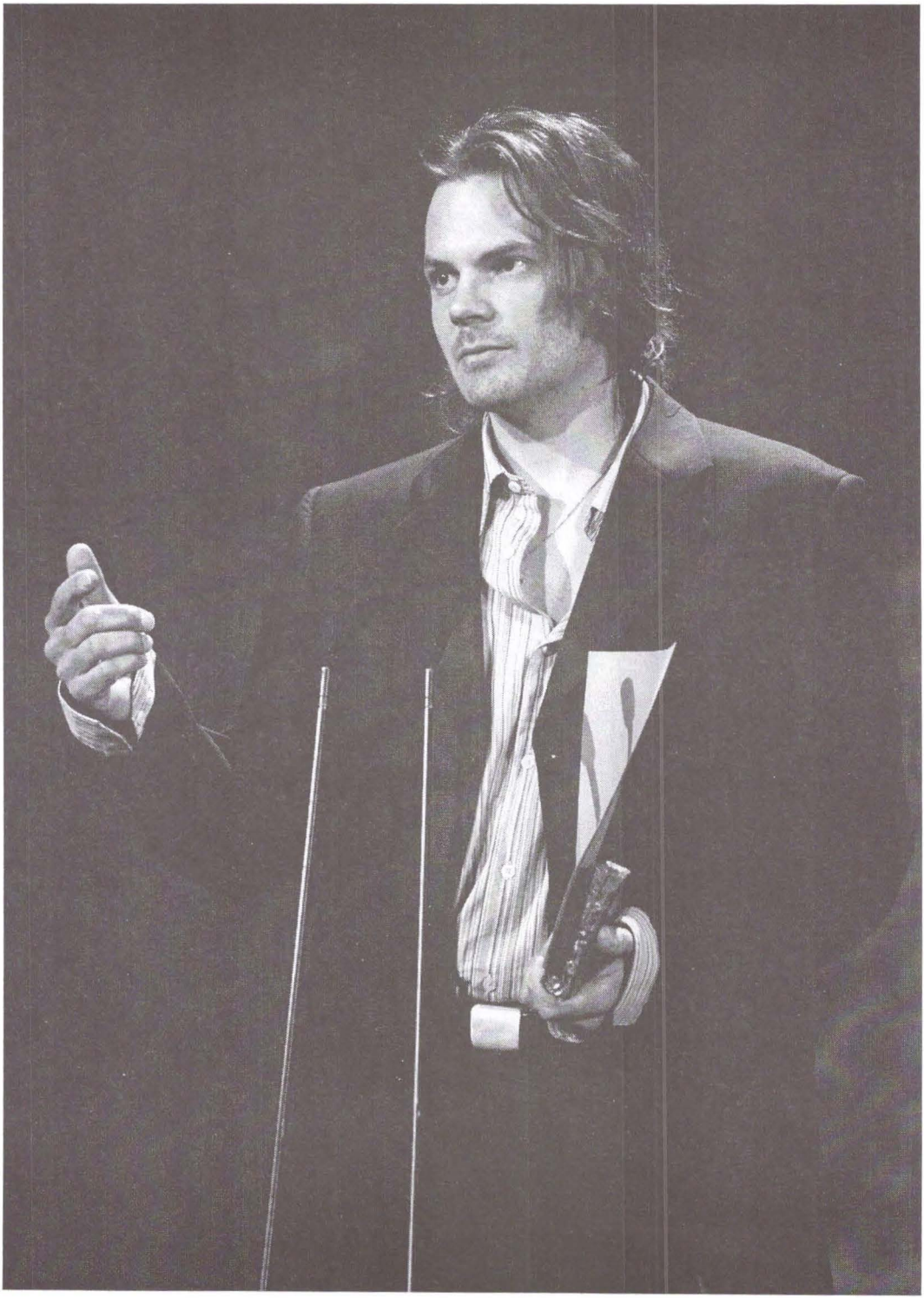
Dragoș BUHAGIAR

KÉZDI Imola



Sebastian Vlad POPA

Daniela ANENCOV



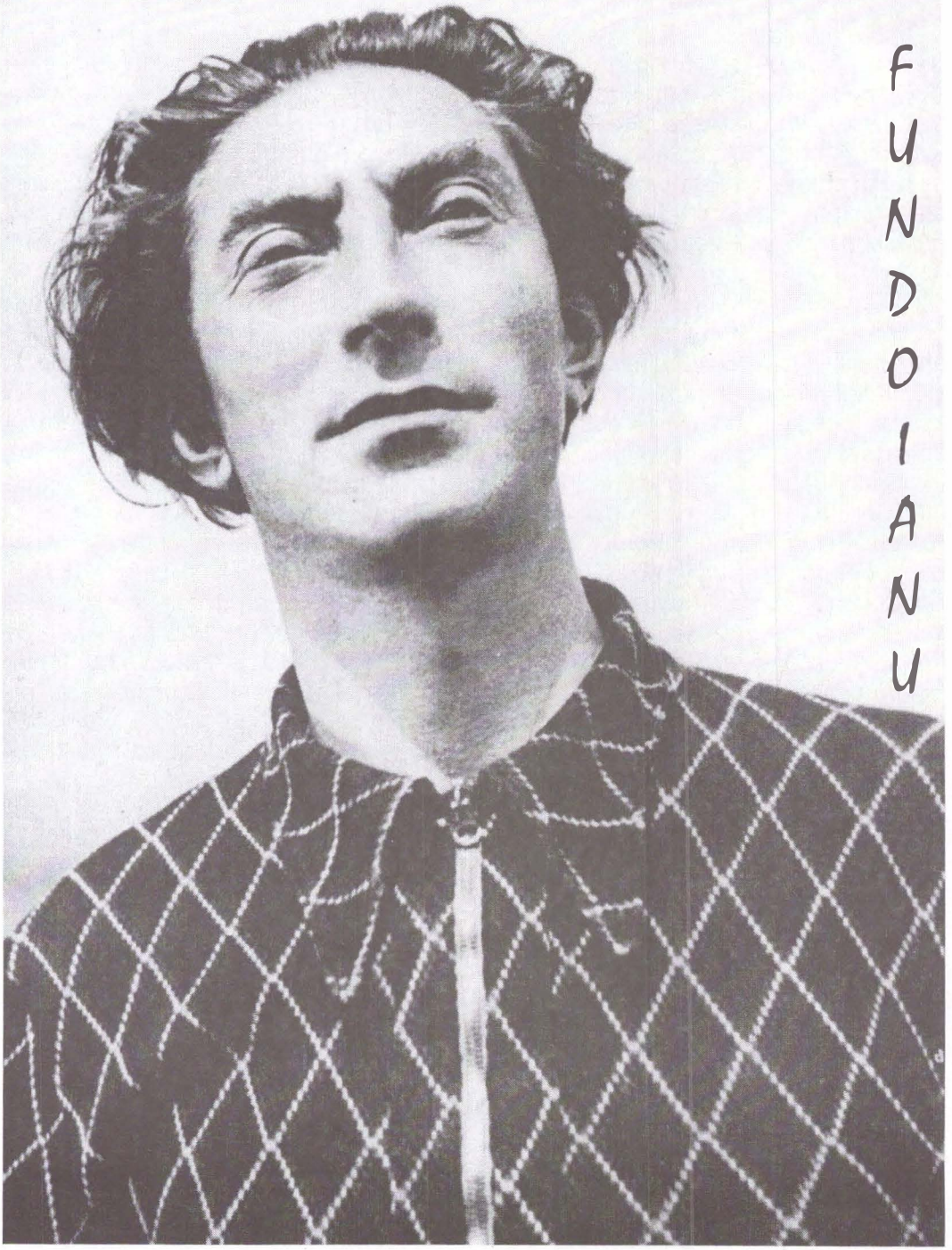
Florin PIERSIC Jr.

Răzvan MAZILU și Monica PETRICĂ

Instantaneele din Gala UNITER: Florin BIOLAN.

RESTITUIRI

B. FUNDOIANU



Ion CAZABAN

B. Fundoianu și Teatrul „Insula"

În stagiunea 1922–1923, când avea să se numere printre animatorii Teatrului „Insula", poetul B. Fundoianu comenta frecvent spectacolele bucureștene în *Contimporanul,* una dintre revistele de avangardă cele mai active de atunci. Intitulate *Note de teatru,* articolele sale își expun, precis și concis, punctele de vedere și aprecierile estetice, cu o constantă vigoare polemică, pe care o arătase încă din cotidianul *Rampa,* cu șase ani în urmă. Ca și alți critici, Fundoianu cerea stăruitor purificarea repertoriului de acele *„banale elucubrații și fade producțiuni culese de pe bulevardele franceze",* precum și desființarea obiceiului, devenit abuziv, al unor actori-vedete ce pretindeau doar piese convenabile, fără alt scop decât succesul personal (*Rampa* nr. 145, 3 februarie 1916). Cronicarul se declară un comentator al rezultatelor artistice ale stagiunii din perspectiva istoriei, dar și a eternității: *„Îmi repugnă câteodată să notez un autor, un fapt sau actor care nu se va întâlni niciodată cu nemurirea"* (*Rampa* nr. 698, 15 ianuarie 1920). El își va asuma obligația de a recomanda adevăratele valori ale unui prezent care le amestecă adesea cu cele false, poleite de entuziasmul clipei și ignoranței. Acum, nu numai că va acuza repertoriul de „farse ordinare", dar va lumina confuzia ce intervenise, rod al superficialității și reclamei semidocte: *„Ah, piesele lui Kistemaekers, despre care nu se poate vorbi, si piesa lui Lavedan care crescu ca o capodoperă, și piesa lui Curel care deveni teatrul de idei și cel de mâine. Spectatorul, la farsă, știa bine că e la farsă. Aici, este convins însă că asistă la literatură și mărturisesc: am preferat farsa"* (ibidem). Nu e greu de înțeles de ce Fundoianu consideră deloc strălucit începutul stagiunii 1922–1923: *„Trei săptămâni în care teatrele n-au produs, în afară de recuzită, nimic"* (*Contimporanul* nr. 15, 29 octombrie 1922). Deși știe că nu va convinge pe nimeni, lansează întrebarea fără răspuns, nu atât teribilistă, cât plină de amărăciune*: „Când se va hotărî publicul, din respect pentru artă, să nu se mai ducă la teatru?".* Dar este sigur că publicul va cunoaște curând un altfel de teatru, pentru că schimbările erau inerente sub presiunea *„ideilor noi care bat în toate părțile, care țipă în toate activitățile".* Semne promițătoare fuseseră *Electra* de Hoffmansthal și *Glauco* de Morselli la Naționalul din Capitală. Fundoianu aprecia, în primul rând, ideea căpătând viață a spectacolului poetic. Nu erau încă spectacolele poetice dorite, pentru că – provenind din piese – era destulă elocință patetică în fiecare, iar Fundoianu (pe urmele lui Maeterlinck) lega poezia scenică de o anumită mișcare imprecisă, flu, a stărilor interioare, de o anumită aură și substanță umană a personajelor. Principiul său era: *„Nu realitatea imediată: ficțiunea. Nu acțiunea: poemul dramatic" (Rampa* nr. 1272, 25 ianuarie 1922). Pentru acest teatru poetic, jocul actorului *„reprezintă realitatea imediată, localizarea în tip, individualizarea [...].* Actorul pune însă, în ficțiune, gestul comun de fiecare zi", ceea ce, pentru Fundoianu, înseamnă trivializare, contravenție stilistică, deformare monstruoasă a textului. Dar actorul trebuie să permită spectatorului să surprindă, în interpretare, *„intuiția ideii si personalitatea poemei"* (*Rampa* nr. 767, 20 mai 1920).

Despre tendințele regizorale ale vremii, scrie puțin și fără satisfacție. Admirația sa se dăruie întreagă lui Jacques Copeau, animatorul de la „Vieux Colombier", care combătea cabotinismul și mercantilismul, în favoarea unui teatru de sugestie poetică. Lina Fundoianu, sora poetului, plecată la Paris, împreună cu tânărul actor Armand Pascal (viitorul ei soț), va reuși să se apropie, apoi să pătrundă în colectivul lui Copeau.

Întorși în țară, proiectele lui Armand Pascal vor afla în Fundoianu un colaborator la realizarea idealului comun: idealul alcătuirii unei echipe, consacrate, fără concesii, numai *artei* scenice, cu sensibilitate și fantezie, cum reușise Copeau. Din colaborarea lor, în toamna anului 1922, ia ființă, la București, Teatrul „Insula", având printre susținători scriitori și oameni ai scenei. Sponsor era bancherul (cu veleități literare) Aristide Blank. În *Manifestul* grupării, vom regăsi multe dintre ideile afirmate de Fundoianu în articolele sale. Până în primăvara lui 1923, „Insula" va monta două spectacole: primul, cu poemul dramatic *Legenda funigeilor* de Șt. O. Iosif și D. Anghel (26 decembrie 1922); al doilea cu *În fața porților de aur* de Lord Dunsany și *Doctorul Zburător* de Molière (31 martie 1923). S-a mai repetat, fără să se ajungă la premieră, *Vicleniile lui Scapin,* cu Armand Pascal în rolul principal. Patronajul spiritual al lui Copeau este evident – într-un prim caiet-program, este inserat textul său *Arta de a fi discipol*. Dar și Goethe, Eminescu, Paul Fort, Stanislavski vor fi citați.

Pe o scenă extrem de mică și nedotată tehnic, spectacolele, dirijate de Armand Pascal, urmăreau fiorul emoțional și muzicalitatea cuvântului rostit, subliniau

B. Fundoianu împreună cu sora sa Lina în anul 1921.

fiecare atitudine și mișcare, în *Legenda funigeilor,* mai static, „sobru și demn" – celălalt, fiind mult mai alert și dezinvolt. Actorii erau de toate vârstele și formațiile (Anicuța Cârje, Ion Morțun, Victoria Mierlescu, Sandu Eliad, Ion Așchie, Sergiu Dumitrescu).

După stingerea acestui teatru efemer, Fundoianu va pleca în Franța. În 1924, îl urmează Armand Pascal care va muri acolo de tuberculoză. Într-un interviu, Fundoianu va arăta că speranța lor a fost de a reîncepe la Paris „munca de la „Insula" cu alte forțe, cu altă tehnică, cu altă orientare".

Armand Pascal – actor și regizor. A absolvit Academia Stoenescu din București, în 1920, ca elev al lui R. Bulfinsky. Aproape doi ani, este bursier la Paris, trimis de Aristide Blank. Revista de avangardă *Integral* îi publică un scenariu omagial *Cavalcanti.* Moare la vârsta de 28 de ani, la 11 martie 1929, și este incinerat la Père Lachaise. La moartea sa, vor scrie prietenii Ilarie Voronca și Claude Sernet. Fundoianu îi dedică un „cânt" din *Ulysse* (*Unu* nr. 37, iulie 1931).

B. FUNDOIANU

Manifestul „Insula"

Dintre toate artele, cea mai accesibilă vulgarului și naturalului a fost desigur arta dramatică. În timp ce poema sau sculptura mențineau încă un contact superior cu funcțiunea intelectuală și înălțarea morală, arta dramatică se prăvălea spre o joasă lingușire a simțurilor normale animalului uman. În teatru, arta a decăzut: de ce n-ar pleca din teatru înălțarea? Teatrul a fost conceput ca paradă sau ca o sală de baie, în care e accesul general și în care artistul e un funcționar pus să servească după gustul și plata clientului. Se spunea: teatrul e o școală de educație a publicului. În realitate, servind publicul cu ce-i era mai facil de înțeles și mai primar, publicul a devenit singurul educator al teatrului.

Odinioară, artistul nu era un om simplu. Era mai mult decât un om; era altceva decât un om. Artistul vorbea cu zeii, sau se lupta cu zeii. Eroii dramatici erau totdeauna oameni mai presus de oameni, conțineau în ei, inalterabil, partea din care se preface cenușă. Atunci grecii care veneau la teatru nu se vedeau pe ei în scenă: Prometeu, Antigona, Electra, Oedip – erau mai mult decât niște greci, chiar din epoca lui Pericle. Astăzi, domnul Popescu, înșelat de d-na Popescu cu d-l Ionescu, vine la teatru unde i se oferă în anecdotă cum un domn Popescu este înșelat de doamna Popescu, cu un domn Ionescu.

Avem deci astăzi un teatru făcut de public pentru public.

Cu ce-l vom înlocui? Vom pune în loc exibiții în care tronează arta regizorului ca în arta expresionistă, sau ne vom întoarce la opera dramatică simplă și luminoasă?

Trebuie deci un nou repertoriu, care va fi vechi. Se va considera o crimă jucarea pe această scenă a lui Shakespeare și a *Fetelor din Popa Nan,* a lui Shaw și a lui Minunică. Gustul nu se poate manifesta decât în unitate și ce pricepere pot pune, într-o piesă de Shaw, cei ce se delectează la Minunică?

Teatrul e o școală, dar nu o școală de educație morală, ci de gust.

Mai întâi respectul teatrului, pe urmă mijloacele de a materializa în scenă drama și în urmă de tot, actorul – acest om care a servit toate stupiditățile, dar care trebuie purificat și așezat la locul care e de cinste.

Meșteșugarii în artă cer celor câțiva oameni de gust, ajutorul și încrederea lor. Au numai atât ca să înceapă o operă: voință și respect pentru artă. Se vor închina întâi autorilor, pe urmă oamenilor de gust – niciodată publicului. Nu voim deci să scoatem pe piață actori-vedete și toalete de preț. Nu voim să lingușim pe nimeni, nici măcar pe cei care ne vor onora cu ajutorul lor. Nu voim public. Teatrul trebuie să fie închis și restrâns – dar de ce îl numim așa? Opera nu este însă închisă; toți cei ce o pot ajuta cu inteligența și gustul lor, toți cei ce au afinități nu pentru noi, ci pentru artă, vor găsi la noi prieteni, tovarăși și cooperatori. Dacă marii actori ne vor da concursul – sau dacă artiștii distinși ne

vor ajuta – nu în calitate de mari actori, nu în calitate de mari artiști sosesc la noi. Ei se vor fi scârbit de farsa vulgară în care au jucat și vor veni la noi ca oameni simpli, fără vârstă, ca artiști – și dacă experiența lor tristă ne va folosi, nu vom pleca cu modestie rușinoasă capetele, ci vom învăța de la ei, orgolioși de arta, nu de numele lor.

Un program deosebit va schița repertoriul. Numele artiștilor e de prisos. Cel mai mare, ca și cel mai inferior, se va trezi la o egală înfăptuire, dacă nu cu aptitudini egale, cel puțin cu voință egală de a face frumos.

Un teatru și o operă rea cere *(sic!)* cheltuială și cere bani. Poate cere mai puțin o operă frumoasă – frumoasă în intenția ei – ceea ce-i mai mult? „Insula" nu cere bani. Cere încredere și oboseala de a asista la zece spectacole în care, dacă mijloacele vor fi slabe, textul va fi superior. „Insula" nu mulțumește nimănui pentru ajutor: dacă i se va mulțumi pentru curaj și pentru artă, atunci rolul ei va începe abia să dibuie pe cărări mai mari.

Dra Miller-Verghi oferind inițiativei mijlocul de a-și face la *Maison d'Art* o casă și o școală – înlesnește cu un singur gest existența ei.

(*Contimporanul* nr. 15, 29 octombrie 1922, și *Rampa* nr. 1506, 4 noiembrie 1922. Pasaj apărut în *Rampa).*

Iscălește „Insula" Maison d'Art"

Pentru actorii „Insulei"

După lectura manifestului nostru, câteva persoane au înțeles că, deoarece punem în primul plan opera dramatică și, în cel din urmă pe interpretul ei, opera noastră o voim realizată fără actor sau, în tot cazul, fără concursul artei integrale actoricești. Să risipim această eroare: cu cât voim să reprezentăm mai integral opera, cu cât mai mult voim să respectăm textul, cu cât mai mult vom voi să ne pătrundem de operă și de marea operă – cu atât mai mult vom căuta și vom respecta pe actorul capabil să satisfacă aceste penibile exigențe, cu atât mai mult cariera artistului va fi mai dificilă și deci mai demnă de respect și de dragoste.

Decât, pentru ceea ce voim noi, pentru ceea ce este necesar artei dramatice, înainte de a dezgusta pe toată lumea, este tocmai ca renașterea dramatică să se bizuie pe actor, să pornească cu el, să se ție cu el de mână. Pentru aceasta, actorul nostru trebuie să aibă câteva calități, care să-l deosebească de actorul celorlalte teatre:

1. Să știe să citească – și să nu-i fie lene să citească.

2. Să cunoască bine întregul text, din care el va interpreta numai un fragment.

3. Să se considere o parte mică și neimportantă în respectarea unei opere, dar să-și puie întreaga energie ca *această* parte mică și neimportantă să participe, armonios și egal, la întregirea impresiei pe care opera o sugerează.

4. Să puie totdeauna mai presus de interesele lui pasiunea lui pentru a face frumos – să aibă o pasiune.

5. Să știe că un rol nu e mare sau mic, după cantitatea de cuvinte care se debitează; să știe că rolurile sunt egale; să știe că nu toate rolurile sunt făcute pentru el; să știe că nu există roluri de interpretat, ci o operă de artă și că poți folosi operei tot atât debitând un cuvânt sau o mie; să știe că poți face dintr-un rol de un cuvânt, un lucru mult mai mare decât din unul de o mie; să știe că un artist în care a intrat, fără control, vanitatea, e viermănos, nu va mai putea da niciodată nimic bun.

6. E tot atâta cinste să ții rolul principal într-o piesă sau să figurezi în ea. Același artist care joacă rolul principal, va trebui să figureze a doua zi. Figurația e tot atât de importantă ca și restul jocului. Ea nu poate fi lăsată pe mâini mercenare, din afara scenei.

7. Un actor trebuie să aibă conștiință de puterile lui și să-și poată spune, după ce a făcut exercițiul ca să se convingă: cu acest rol, domnule, *deși mi-am dat toată silința,* simt că voi strica în armonia piesei. Iar dacă-i spui: deși ai repetat zece zile, nu poți juca acest rol – el trebuie să nu se supere. Altminteri, dovedește că nu are destulă educație ca să poată lucra cu noi.

8. Actorul trebue să știe că, în afară de arta lui, în teatru mai e și arta regizorului, arta punătorului în scenă, arta electricianului, arta decoratorului și că, numai cu concursul frățesc și *inteligent* al acestora, poate izbuti opera de artă.

9. În acest caz, actorul nu mai e un simplu funcționar și devine, prin necesitatea lui de a *servi* arta, un artist.

10. Arta nu se poate face decât de către artiști reali.

Cuvinte

Două luni despart întâiul nostru spectacol de acesta. N-am făcut nimic în vremea care a curs de-atunci? O, am lucrat, ne-am neliniștit și am meditat: am făcut o mare provizie de experiență. A doua zi după *Legenda funigeilor,* am început să repetăm *Vicleniile lui Scapino* – să-l repetăm pe Molière – nu să-l citim – un mare poet dramatic nu poate fi cetit decât în scenă, repetiție cu repetiție, mișcare cu mișcare – și Molière nu poate fi cetit decât în joc. Nu veniți decât la spectacol: vă plâng! Ca să-l iubești pe Molière trebue să asiști la toate repetițiile – ar trebui să-l poți tu juca.

După trei săptămâni, piesa nu s-a mai putut juca; n-avem actori educați, actori cu fantezie, actori gratuiți și pasionați; actori neobligați aiurea; n-avem actori. A trebuit să părăsim *Vicleniile* și să jucăm altceva. Dar ce puteam face în acest mare interval de timp? Ne-am amintit că ținta noastră nu era exclusiv teatrul, ci integrarea lui în artă. Voiam emoția comunicată prin imagini. Teatrul era numai o expresie a ei. Am adunat prieteni printre actori și am dat „Antologia Română". Am ținut conferințe. Am deschis, pentru fiecare joi, o serie de lecturi și de comemorări, ca să putem educa – și ca să ne putem educa pe noi. Primim în fiecare joi seara pe cine vrea să vie.

Jucăm acum din nou, tot atât de tineri ca la început, deși am fost înșelați în toate făgăduielile. Perfecționări tehnice au fost aduse, modice încă, scenei noastre provizorii. Am izbutit să înlocuim cu munca și fantezia, tot ceea ce ne

lipsește material? Izbutim, cu așa primitive mijloace, să comunicăm, totuși, cu spectatorul? Am voi să-i dăm – dacă nu un spectacol realizat cum nu-l putem avea aici – cel puțin gustul pentru un spectacol superior, nevoia unui ideal de mai frumos, dezgustul pentru *arta* împotriva căreia ne-am ridicat. Am voi să înțeleagă din ceea ce facem că-i suntem prieteni și că, la munca noastră, e nevoie de jertfa lui, la discreția noastră de distincția lui.

(semnat *B.Fd.)*

Doctorul-zburător – notiță despre punerea în scenă

Suntem împotriva decorului care trăiește pe scenă o viață individuală, independentă de aceea a textului.

Maxima tensiune a textului, într-un decor numai cât e necesar și obligatoriu: iată ce ne-a îndemnat să socotim, în ambele piese pe care le jucăm în această seară, că singurul zid care e necesar, e cel din fund. Zidurile laterale nu trăiesc ca decor în piesă, nu sunt necesare – au fost deci suprimate. *În fața porților de aur* nu cere decât o poartă. *Doctorul zburător* cere o ușă și o fereastră.

Farsa lui Molière, vidă de orice conținut moral sau uman, e o simplă jucărie în care primul rol îl are fantezia. Am încercat să scoatem numai farsa în relief – și o farsă închipuită ca de o bandă de copii, veselă. Decorul, costumele, debitul trebuiau deci să aibă un singur ton și, în lipsa lor de firesc și de armonie naturală, să aibă ceva din dizarmonia grațioasă și naivă cu care copiii își croiesc păpușile din boia și cârpă. A fost o muncă dificilă până am izbutit să facem cu actorii noștri, needucați încă, niște marionete cântărețe și mecanice, de un grotesc idilic – așa cum le visează, în cartea lui despre actori, Gordon Craig. Costumele noastre servesc jocul acesta de păpuși. Ele au fost desenate după costumele actorilor italieni din *Commedia dell'arte* de la care, se știe, Molière s-a inspirat, pe care îi imită și cu care trebuia să rivalizeze. Ca mai completă să fie iluzia unui joc, „Insula" le-a executat singură din hârtie, dând astfel jocului, o mișcare de vis, aeriană.

Am fi respectat textul dacă puneam, după aceste toate, un decor masiv, de casă cu uși și geamuri? Decorul e improvizat cu sforțarea de a-l asigura pe spectator că nu reprezintă decât un semn, de care se va servi actorul. Am voi să pară primitiv și grațios, ca și imaginația care a prezidat la întocmirea farsei.

(Insula, caiet-program pentru spectacolul cu piesa *În fata portilor de aur* de Lord Dunsany și *Doctorul zburător* de Molière*)*

Carmelo BENE

REGIZORII GLĂSUIESC

Monologul

Actorul își este propria neliniște

Dinamica lui este de delir-comă. În agoniile indecente, muribundul nu dialoghează niciodată cu etern-deranjanții inși de față.

Suspendarea tragicului echivalează, între altele, cu *suspendarea dialogului*. (De aceea „monologul" a fost întotdeauna considerat forma „nobilă" a artei dramatice, iar „dialogul", vulgarizarea sa dialectică, un fel de didascalie. Cu toate acestea, și actorii „mari" de pe scenele contemporane se străduiesc să descompună delirul monologului în fragmente dialogice, alternînd catastrofal „spusa pentru sine" cu „spusele pentru public", ca pentru a-l informa, dîndu-i asigurări că nu sînt „nebuni".)

Actorul neliniștii are mare grijă să nu se lipsească de delirul din care constă. Mai mult, este înnăscută în el nevoia de a monologa pînă și dialogul, pentru a-l reda urzelii neantizante a propriului *statut delirant*. Și asta nu e totul: înghite „spusa pentru sine" digerînd-o „în sine". În trupul neliniștii, gura este întotdeauna o peșteră, deschisă ori închisă, țipăt – tăcere – murmur. Ecou infinitezimal a nenumărate voci înghițite. Ecou, nimfă care vorbește despre propria-i amnezie a iubirii, amuțită la țărmul mării spumegînd de salivă.

Neexistînd, actorul neliniștii nu suportă alți parteneri pe scenă. Cum să mai suporte o altă prezență exterioară sieși, care să-l provoace să „vorbească", distrugînd „ficțiunea de primă mână", din moment ce până și propria-i conflictualitate se consumă în *voința de a se estompa* a subiectului-copil, deranjat de liturghia mereu la pândă, cu zvâcneli de delfin, a propriului, a capriciosului „eu", dacă un actor deja distrus este compromis, din capul locului, de inoportunul partener conținut în sine.

Dar e o „nebunie" să delirezi. Teatrul mare este în întregime o nebunie.

Mulțimea atomilor mei, sfârtecarea nemiloasă a frazei, accidentele sintactice, fărâmițarea care mi-ar impune să „interpretez" totul la fiece suflare, spre marea pagubă a grijii pentru absența mea; iată, acești agenți aditivi reprezintă tot atâția parteneri care-mi perturbă *scrierea vocală*. Vă închipuiți regretele pentru o „foarte frumoasă companie teatrală"? Și dacă deja e o minune faptul că elimin total medierea dintre mine și mine însumi și dintre mine însumi și locul de unde se ascultă, ce se va întâmpla cu un neinspirat moment scenic când o mulțime se adresează prin labirinturi vocale unei alte mulțimi în așteptare?

Deja monologarea reprezintă o participare la polemică (fie ea și a creatorului, a autorului). Monologul interior înseamnă a-l grăi – a-l cânta pe Dumnnezeu, nu laudele sale, ci absența Sa și-a noastră.

Dialogul este hanul nevoii de a fi. Între ființe religioase nu se dialoghează. Se ascultă.

Glasul omnivor reprezintă amurgul furtunos al nebunescului protagonism al rolurilor.

În sfîrșit, „monologul" nu este un moment oarecare din teatru. Dimpotrivă, reprezintă întreg spectacolul. *Monologul este teatru*.

Cum „să înnobilăm dialogul". Câteva indicații.

Să nu reciți pentru cineva anume (și, oricum, niciodată întors spre partenerul de serviciu).

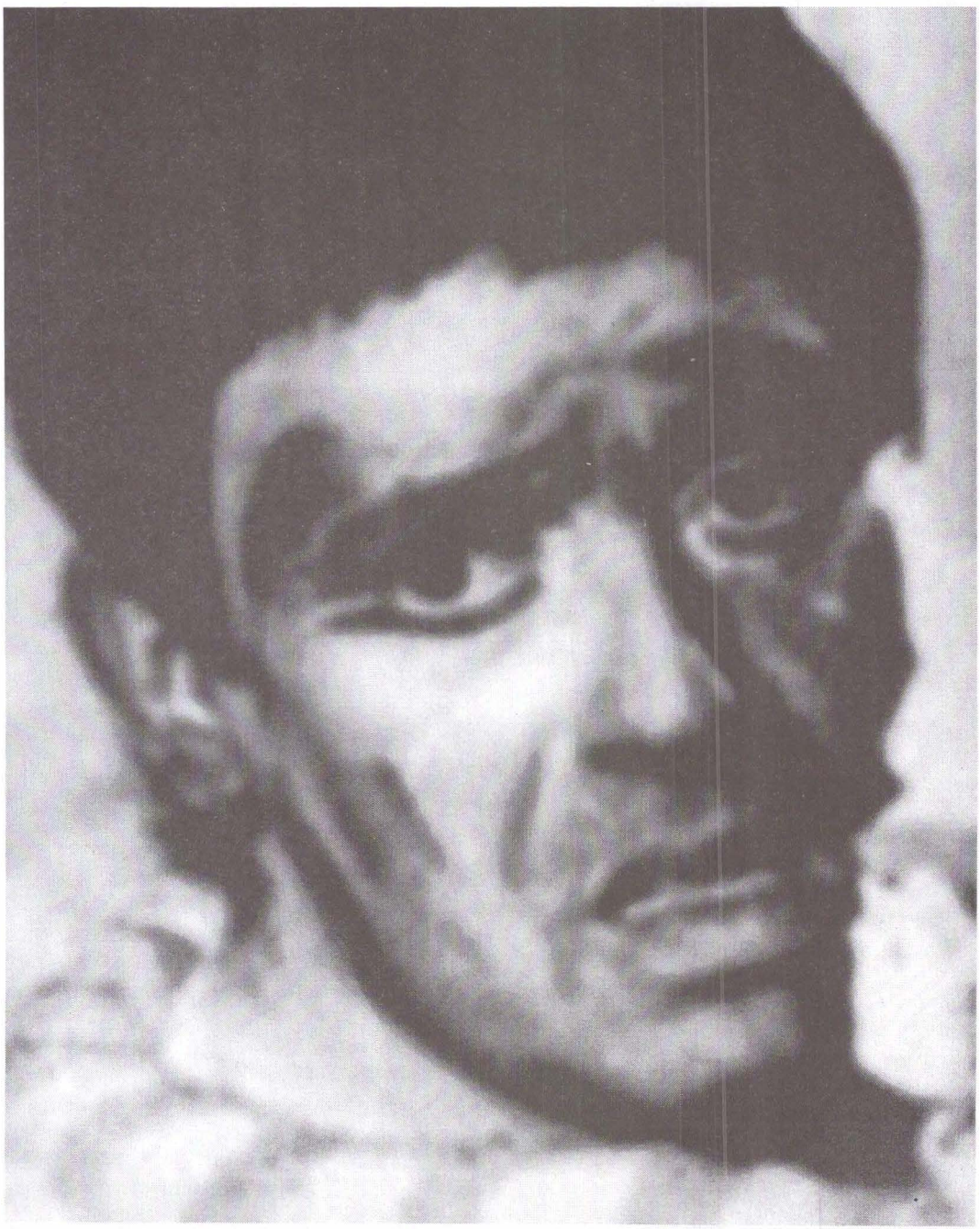
Exact ca nebunii.

Să ții strașnic în frâu (exhibând-ascunzând) propriile gesturi.

Să demontezi propoziția, chiar și cuvântul; să dezorganizezi sintaxa.

Să lași sunetul în seama instrumentelor fonice.

Să elimini din dicția de pe scenă obiceiul patibular de a lăsa impresia de „deja-auzit", dejucându-l în volumul amplificării electronice. (Armonizarea dialectică a scenei din teatru este în mod ilar lipsită pînă și de „umorul involuntar".)



Să-ți redimensionezi trupul accentuând incompatibilitatea cu volumul vocii de acum expropriată, „separată de propriul trup".

Nelocalizarea vocii prin *play-back.*

Părerile mele despre teatru. Pentru mine, la teatru, în copilărie și acum, cel mai frumos lucru este candelabrul: un obiect frumos, luminos, din cristal, complicat, circular și simetric.

Cu toate acestea, nu neg câtuși de puțin valoarea literaturii dramatice. Numai că aș vrea ca:

Actorii să aibă în picioare saboți foarte înalți,
să poarte măști mai expresive decît chipul omenesc
și să vorbească la megafon; în fine, aș vrea ca rolurile
feminine să fie recitate de bărbați.

Baudelaire

În teatrul mărunt, calat pe imaginea văzută din cușca sufleurului, actorul se adresează cu vocea lui, așa cum e ea, din exterior unuia (ascultătorului) extern, în virtutea prealabilei coruperi reciproce a planului emițătorului și a planului ascultării.

În acest echivoc secular al „tragicului" se ascunde „o blestemată batjocură", născocită de destin pentru a recupera o punte cu Grecii, dincolo de poezia scrisă a marilor lor opere tragice. Nici un document în schimb, care să privească *phoné*-ul lor poetic.

Ceea este sigur însă e că acei actori mitici *își înălțau statura cu coturnii și foloseau megafoane introduse în cavitățile măștilor de pe scenă.* Picioroange, microfoane, ascunderea chipului. Ajunși la acest punct, pentru mine devine obligatorie o divagație.

[...] Euripide a adus spectatorul pe scenă, făcând astfel, pentru prima dată, ca acesta să fie realmente capabil *să judece drama* [...]. Am putea fi tentați să elogiem, ca pe un progres față de Sofocle, tendința radicală a lui Euripide de a *stabili un raport de corespondență între opera de artă și public.* De altfel, „public" este un simplu cuvânt și nu reprezintă câtuși de puțin o mărime omogenă și constantă în sine. Drept care ar decurge obligația pentru artist de a se adapta unei forțe a cărei consistență ar consta doar în număr. [...] În realitate, nici un artist grec nu și-a tratat publicul cu mai mare temeritate și suficiență decît Euripide în persoană. [...]

[...] Eschil și Sofocle s-au bucurat pe deplin de favoarea populară și, ca atare, în cazul acestor predecesori ai lui Euripide, nu se poate vorbi de o discordanță între *opera de artă și public.* Oare ce anume l-a azvârlit cu atâta violență pe acest foarte dotat artist de pe făgașul luminat de soarele celor mai mari nume de poeți și de cerul fără nori al acceptului popular?

Oare ce scrupul deosebit față de spectator l-a dus împotriva spectatorului?

Cum de a putut, din *prea multă stimă pentru publicul său, să-și disprețuiască publicul?*

Ca poet, Euripide se simțea – și aceasta este explicația enigmei mai-sus-semnalate – mult deasupra masei, dar nu mai sus de cei *doi spectatori ai lui.* [...] *Unul* dintre acești *doi spectatori este Euripide în persoană, în calitate de gânditor, nu de poet* [...]. Celălalt spectator, *care nu înțelegea tragedia și ca atare nu o aprecia, este Socrate.*

Într-un fel, și Euripide era doar mască; divinitatea care vorbea prin gura lui nu era *Dionysos* și nici *Apollo*, ci un demon de curând apărut, numit *Socrate.* In asta rezidă noul contrast: dionisiacul și socraticul, iar opera de artă a tragediei grecești a pierit din cauza lui [...].

Până aici, tânărul Nietzsche în *Nașterea tragediei.* Se poate spune despre el ca în luminosul aforism al lui Epictet:

[...] A zis sau n-a zis toate acestea Epictet? [...]. Sau le-a spus și apoi au fost uitate? [...]. Nu toate lucrurile se uită [...]. Epictet și-a spus-o la ureche sieși în mijlocul pieții.

Și nici acum piața artei dramatice nu vrea să o știe. Și mai ales nu poate; nu a reflectat îndeajuns ca să *se distragă din gânduri* cu *muzica*.

În marea *uitare* a scenelor de aur, cuvântul a fost *muzică* pînă ce a apărut *eposul-euripidiano-socratic* care a prăvălit *poezia tragică* în *dialectică*.

Acest război declarat nebunește de *rațiunea morală* „beției" a avut nevoie de un prolog limbut despre antecedente, de un *„nus care să susțină și să ordoneze totul"* și de un *deus ex machina* – nefericitul epilog al fărădelegii teatrale –, lipsind teatrul de „consolarea sa metafizică", pentru a o coborî la nivelul de „institut pentru formarea morală a poporului".

Acum, *chez nous*, acel „prolog al antecedentelor" nu este decât o îndărătnică *dramaturgie a aprioricului*, deloc dispusă să cedeze, să se predea, să înțeleagă o dată pentru totdeauna conceptul de *scriere pentru scenă*, limbaj teatral exaltant în *facerea sa* (succesiune de sunet-întuneric-lumină-cânt-tăcere-muzică-voce-gest-fonem-etc.), sinteză lirică în perpetuă contradicție cu sine însăși, *deconceptualizare*, și de aceea cu *antecedentele amputate* (*manuscris teatral în proză*, sobru și abstinent, în general extins întregului „fapt", mustind de propoziții „dialectice", ce ignoră – dacă destinația sa este reprezentarea scenică – sărbătoarea cu hohotul său solar-antifrastic-asintactic și, în același timp, în mâhnirea sa).

Autorului *dramatic aprioric* nu-i rămâne, prin urmare, altceva de făcut decât să se roage și să-și ureze ca succesul realizării micuței sale lucrări mediată de *alții* să-i dea iluzia paternității unui spectacol ce nu-i aparține. Nici nu-l atinge dubiul vag că a (ante)scrie înseamnă *a media*. Mai ales în cazul teatrului. Dacă realizarea textului incriminat va fi exemplară, va da dovadă de frumoasele însușiri ale *autorului străin* de acesta; dacă va fi mediocră, va trebui să o atribuie *autorului scenic*. În schimb, totul e foarte simplu: frumos sau urât, cum o fi spectacolul, singurul responsabil este, așadar, *creatorul* realizării.

Dar soarele Shakespeare? Dar steaua Marlowe? Dar un alt firmament strălucitor?

Ard pururi în azur, asta e limpede. Sînt deja mari poeți pe pagină. Dacă apoi vreunul, mai devreme sau mai târziu (Verdi, Prokofiev, Meyerhold, Rossini, Artaud, Ceaikovski, știu și eu, Carmelo Bene) va vrea *să-i pună pe note*, ei bine, eventualul spectator nu se va duce desigur (sau cel puțin nu ar trebui să o facă) la operă sau la teatru pentru a se extazia de valoarea libretului – pe care-l poate citi acasă.

Cu toate acestea, să nu uităm că soarele Shakespeare a funcționat seară de seară, omniprezent la *Globe,* ca reflector-actor-director artistic: un rol sau o figurație, așa cum unii pictori din secolul al XV-lea, în scenele de grup, obișnuiau să-și zugrăvească propriul chip într-un colț întunecat al propriei pânze.

Putem concepe un dramaturg aprioric doar dacă manuscrisul textului teatral, departe de a fi dezolantul ping-pong de „replici" în proză, este deja un *proiect de spectacol*, dacă, așa cum se întâmplă în cea are mai specific muzica, este o *partitură* pe care execuția o va reinventa în seara spectacolului.

Altfel cum să explici – lăsând deoparte rezultatele – că nu numai în Italia, ci pe scenele planetei „dramaturgul" din secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea este puțin „jucat", pentru a lăsa locul operelor elisabetane (pe deasupra și traduse), chiar lărgind tot mai mult gama? Care este, așadar, „secretul" acelor „texte": în ce constă demonul eternei lor tinereți faustiene? Au fost oare acei „King's men" mai „talentați"? Subiectul, formula și „intriga" mai congeniale nouă? Sînt oare mai „contemporani", mai

moderni decît neajutoraţii şi, totuşi, „actualii" scriitori de teatru? Sau este vorba de graţia (Cealaltă) şi nu aceea suficientă la care parvii doar prin doctrină?

Răspunsul este: *e vorba* de *lipsă de graţie.* Shakespeare şi Marlowe – de ce să ne facem că uităm? – sînt cei mai mari poeţi englezi ai tuturor timpurilor. Dacă pe firmamentul lui Will furtuna este prin excelenţă o liniştе strălucind de metafore, în infinitul lui Marlowe poezia însăşi se întrece pe sine: *Tamerlan cel Mare* este un miracol de semne, dincolo de metafora aici fragmentată în chip de lance–propoziţie–sintaxă–inclusiv joc, dincolo de zăplazul talentului, de excesul însuşi, neascultînd nici măcar de dezordine (replicile sunt fraze făcute fărâme, foneme sângerânde, agonii delirante urlate cu toată gura), transgresare care, nemaiauzită, se transgresează pe ea însăşi. *Forma* este atât de *urgentă* încât rezultatul e un cosmos incandescent de îndrăzneală. Shakespeare! Marlowe! O mare nesfârşită care, înghiţind totul, cuprinde totul, *şi teatrul.* De aceea pot fi rescrişi *intim,* dar numai în nereprezentare, încredinţându-i *rătăcelilor* unui actor care *nu ştie să se grăiască* unui atom, *Altul*, cu o aceeaşi energie creatoare, şi niciodată, dar absolut niciodată, „profesionistului" angajat la biroul guraliv şi meschin al avocatului Goldoni.

Shakespeare, Marlowe pot fi „din nou prezenţi", contrar a ceea ce susţin „ipotezele" prosteşti ale prea multelor eseuri *aduse la zi*, tocmai pentru că – prestidigitatori dumnezeieşte de stângaci – nu au nici un „secret"; şi, mai ales, pentru că – ferice de ei şi de noi – nu ne sunt căutaţi de puţin *„contemporani".* Mă apropie de ei această *imensă distanţă, aerul*, nu un areal. Sunt în largul meu când joc clipă de clipă, des-conceptualizată, diferenţa care *„mă repetă".*

(I se datorează doar subsemnatului concesia artistică, aparent neînsemnată, făcută de regulamentul ministerului nostru privind spectacolele: trebuie considerată „noutate italiană" şi „recreerea originală"; nu eu sunt autorul formulării, eu doar am promovat-o şi, totuşi, nu e cerută de nici unul dintre „regizorii" de pe la noi. Îmi pare rău de textele noastre teatrale. Asta înseamnă că nu-mi vor fi decât mie de folos.)

Dacă *socratismul dialectic* alungă *miracolul* de pe scenă, instaurând *textul raţional,* încredinţat lecturii, cu efecte dezastruoase, făcute de actori „intelectuali", teatrul e deja mort. Este inutilă *inutilitatea* marii veri tragice.

Teatrul este un spectacol obosit şi lipsit de sens, o ceremonie funebră slujită de un preot şarlatan (*nus*-ul lui Anaxagora), de cel care susţine şi „coordonează totul": regizorul şi seminaristul lui; amândoi caută „un pat în casa altuia". Vă imaginaţi atunci cum sunt *participanţii*: lipsiţi de credinţă, fără nici o legătură de rudenie cu *defunctul*, veniţi doar ca să-şi petreacă timpul la această înmormântare cu platâ.

În locul *spectatorului estet*, până acum a venit la teatru un ciudat *quiproquo*, cu pretenţii pe jumătate morale şi pe jumătate erudite: *criticul.* În sfera lui, totul a fost până acum artificial, cu o spoială de aparenţă de viaţă. În realitate, actorul nu mai ştia cum să procedeze cu un astfel de ascultător cu atitudini critice şi, de aceea, spiona neliniştit, împreună cu dramaturgul sau cu compozitorul operei care-l inspirau, ultimele semne de viaţă ale acestui individ arid, cu pretenţii, incapabil să se bucure: până acum publicul era format din asemenea soi de critici: studentul, şcolarul, cea mai nevinovată fiinţă de sex feminin – erau cu toţii pregătiţi dinainte, fără să o ştie, prin educaţie şi de ziare, pentru o identică percepere a artei.

În cazul unui asemenea public, artiştii din cea mai bună plămadă mizau pe excitarea forţelor *morale şi religioase*, aşa că invocarea *ordinii morale a lumii* s-a impus prin substituţie, când, de fapt, marea magie a artei ar fi trebuit să-l cucerească pe spectatorul necontaminat [...]. Pe măsură ce ajungeau să prevaleze, în sălile de teatru şi de concerte, criticul, în şcoli, ziaristul, iar în societate, publicaţiile, arta decădea, ajungând un obiect de divertisment lipsit total de noblеţe; critica estetică era folosită drept liant pentru o socializare frivolă, dezlânată, egoistă şi pe deasupra lipsită

de originalitate [...], astfel încât, în nici o altă epocă, nu s-a trăncănit atâta despre artă, ținându-se de fapt atât de puțin cont de ea [...].

Dar dacă arta *dramatică scrisă* îmbină în *neprezentarea ei* „umorul" (critica) și „amorul" (arta), o critică *a posteriori* este de neconceput, anacronică și degradantă. Dacă poate fi concepută o asemenea critică, asta înseamnă că din „amorul" „recenzat" lipsește „umorul." Prin urmare, nu e *teatru*; în acest caz, cu atât mai mult, ce să mai recenzezi? Concepeți o filologie a efemerului?

Dar în aceste vremuri care nu aleargă deloc, rămase în imobilismul limbut al unui prunc (iar altundeva, mai ales în Galia, e și mai rău), așa-zisul critic teatral, acest domn neînțeles sau aproape echivoc, își poate continua cu încăpățânare și nepedepsit supraviețuirea de neconceput, cu condiția ca o altă figură analogă, jalnică, să nu dispară: cea a *regizorului*. Acest patetic *nus* cu talent la coafat, coordonator social-filologic și aristoid, este un *deus ex machina* al simulacrului definitiv descalificat în teatru; niciodată contaminat de râs, cunoscând după ureche muzica și eseistica, licențiat în *literatura teatrală* (de foileton), arogant tocmai în virtutea încrederii pe care i-o acordă din plin publicul plătitor, pentru că este gratificat de patentata sa incapacitate de *a minți de trei ori*. Foarte prost actor, așadar niciodată prezent pe scenă, minimalizează, răzbunându-se, fie și inconștient, rolul actorului (în el demult veștejit) coborându-l la un surogat „epico-didascalico-demonstrativ".

Și în cea mai puțin gravă situație, un dirijor care, după ultima „repetiție generală" îi cedează bagheta „viorii I", fiind în stare să incrimineze ulterior „că lucrurile nu au mers cum ar fi trebuit, începând cu interpreții, eventual preferați derutei; cel puțin, poate, un „știu și eu?" involuntar, iresponsabil, *gratuit* ar putea să se arate la fereastra mare, cu draperii de catifea roșie, deschisă aprobării indiferente a publicului care, deja narcotizat de litera moartă a textului, s-a adunat acolo vrând noi asigurări liniștitoare (garanție a absenței *fantasmei* de pe scenă); în sfârșit, cerând să *nu fie teatru*.

Timpul începe să se scurgă mai repede; opere de acum câțiva ani par „datate", iar nevoia artistului de a se face ascultat devine mai devreme sau mai târziu o nevoie spasmodică de actualitate, de imediat. De aici provine arta nouă din vremurile noastre, care nu e altceva decât spectacolul, o exhibiție nu neapărat teatrală, la care concură rudimentele tuturor artelor și care produce un fel de masaj psihic asupra spectatorului, a celui ce ascultă sau a cititorului. Noul *Deus ex machina* este *regizorul*. Scopul lui nu este doar acela de a coordona aranjamentul scenic, ci și de a atribui operelor intenții pe care nu le au sau care au avut altele. În toată povestea asta e multă sterilitate, o imensă neîncredere în viață [...].

E. Montale

Și mai grotescă și mai intolerabilă este prezența regizorului în *opera lirică*. Aici acest *nus* al nostru, cu un lighean pe cap (în locul acestuia), cu complicitatea lipsită de responsabilitate a „scenelor și costumelor", zădărnicește orice efort, fie el și metafizic al cântăreților-cobai, coriști și dirijori. „Costumele" sunt deja un adevărat chin, autentice instrumente de tortură pentru flegelanți patafizici, iar arhitectura e demnă de Borgia: chepenguri, ascunzișuri, pante pe care nu te poți deplasa, o serie nesfârșită de curse pentru interpreți și pentru toți câți sunt pe scenă, constrânși adesea să scoată triluri într-un picior sau agățați de tavan și, de ce nu, plutind în aer.

Situația este agravată regulat de „caracterul morbid" al mobilierului: nu mi-e dat să ascult Mozart fără pedeapsa vizuală a unui salon „așa" și, de ce nu, „așa".

Luminile, ignorând de fiecare dată muzica, sunt folosite doar pentru ca „să se vadă" și să coloreze (când e frumos afară) zori și apusuri deja luminate sau consumate pe partitură. Verdi, profetul: „În curând muzica mea va fi doar văzută."

(De verificat „fastul țopesc" al punerii în scenă a operelor lui Verdi sau, și mai rău, „frugalitatea" de miliarde [...]. Or, la Verdi, muzica nu numai că este întotdeauna

acțiune, dar are și efecte „calibrate", hipercalculate, care nu suportă vulgaritatea unei dublări vizuale [...]. Muzica „cerească" – doliul de dincolo de mare al lui Bellini – este și ea în repetate rânduri înjosită de structuri din lemn – fier – beton armat. De ce ? Nu există un de ce cînd este vorba de prost gust [...]

Sărbătoreasca, spumoasa muzică rossiniană stă rău alături de o punere în scenă semifixă și cu atât mai rău mobilă; nici o soluție regizorală de tip cartezian nu va putea ține pasul cu frazarea plină de virtuozitate și cu vertiginoasele pasaje de „precipitato" sau „crescendo" [...]. Ideea wagneriană a unui „teatru total" în muzică ar impune eventual o „scenografie" direct proporțională cu „defectele" cele mai evidente ale muzicii lui. O „regie" wagneriană poate fi, eventual, concepută doar cu scopul de a evidenția, exagerîndu-l, „falimentul" dureroasei încercări de teatru *total.*

Trebuie deranjat din nou *Anticristul* în cazul Wagner, pentru a ne resemna, o dată pentru totdeauna să admirăm la Wagner grandiosul „*miniaturist*" care este?

În ceea ce privește mijloacele *tele-audio-vizuale*, „discuția" abia trebuie începută; și în acest caz, neghioaba, recurenta recurgere la regizor nu face altceva decît să prelungească epoca „dezvoltării tehnice" și a „sporirii expresivității". Deocamdată, televizorul este un produs electrocasnic ca atâtea altele, „de pus eventual alături" de „aspirator" (Edoardo /.../).

Cinematografia a murit, filmată pentru eternitate.

Atâta literatură (autori dispăruți) este și acum teatrală pe pagina scrisă.

Pe scenă, criticii-regizori, de vii, devin de hârtie.

În acest caz, omagiile noastre lui Musset, deliciosului „teatru în fotoliu": cu o carte în mână. În față, un zid alb.

Așadar, *decăderea tragicului* este decăderea *spiritului muzicii*. Să ne întoarcem la greci (logos-psuke-cosmos-mousike); despre interpretarea lor lirică cu instrumente nu știm aproape nimic. Hotărâtor este să ne fixăm în minte o idee: *muzica și spiritul muzicii* sunt evident două lucruri *diferite*. Asta nu înseamnă că specificul „muzical" nu poate fi uneori muzical. Poate fi asemenea imaginii, gestului, dansului, cuvântului, sunetului etc. *Muzica* nu e întotdeauna *muzicală*.

Atunci, actorii greci. Coturni, mască și megafoane. Să nu perseverăm cu vechiul adagiu după care actorii aceia se adresau la mii și mii de actanți (astăzi turiștii se relaxează în amfiteatrele romane și grecești, ascultându-se „în șoaptă".

La urma urmei, această primă proteză (statură–râs–voce) trebuie atribuită cu totul altor lucruri; împlinește visul lui Baudelaire: să dezumanizezi trupul actorului pentru ca sunetul său (*phoné*) să înlăture echivocul liturgic de masă.

Teatrul grec, pentru prima și ultima oară în lume, a simțit nevoia unei *instrumentalizări fonice*. Caracterul rudimentar al acelor transplanturi fizice le-o fi putut poate permite *să se amplifice*; nimic mai mult. Dar nu e deja foarte mult? Să se amplifice nu „pentru a fi mai bine auziți" până la ultimele locuri din arenă, ci pentru a asigura „un *Alt* aport", nu numai spusa eroismului, divinului, gestionați de ei; o superioritate garantată în fața acelui public extraordinar, pentru că era întotdeauna dispus, făcut ca să se minuneze. Acele *teatre* nu erau adunări întâmplătoare și necontrolate, ci *locuri de ascultat*. Se celebra acolo nu un text sau altul de Eschil. Nu. De la apusul soarelui, erau reformulate versurile acelui poet.

A reformula: contrariul identificării și/ sau reproducerii. Contrariul lui „a aminti". *Epilepsia* și *mnemosine*: starea de grație a bolii (morbul sacru) și *memorie*.

Este clar că acest termen indică un lucru diferit de simpla facultate despre care vorbește psihologia, de a păstra reprezentarea trecutului. Memoria gândește ceea ce a fost gândit [...] Memoria este concentrarea gândului a ceea ce pretutindeni ar vrea să fi fost gândit dinainte. Memoria este concentrarea gândului întors înapoi. Ea este în siguranță lângă ea însăși și pune, în sine, la adăpost ceea ce întotdeauna trebuie

gândit mai înainte decât existentul și se afirmă existând ca deja existat: Memoria, mama Muzelor. Gândul întors înapoi și îndreptat spre ceea ce trebuie gândit și este pământul din care izvorăște poezia.

M. Heidegger

Actorii-recitatori redau altceva; vorbesc și cântă despre altceva față de ceea ce spun, identificîndu-se mai mult sau mai puțin cu acel „altceva". Ei amintesc, comemorează, celebrează, comentează, ignorând cu totul momentul poetic pe care *(re)formularea* îl impune vocii lor. Aproape că fac dovada unei virtuozități, a stupizeniei propriei capacități mnemonice (chiar și când citesc), nelăsându-se deloc atinși de nevoia urgentă a memoriei ca *scriere vocală.* Ei spun și amintesc altceva. Spun și *nu se lasă spuși. Nu sunt vorbiți.*

Vorbesc. Acești imprudenți, zănatici și superficiali zicători-actori-oratori redau „textul", neștiind că „textul" este de fapt *actorul; textul este vocea*: străini de text, se adresează altcuiva (celui ce ascultă), din afară. Aflându-se la o depărtare galactică de *amplificarea grecească,* sunt în mod sigur hărăziți de cei din cer să nu se poată apropia decât în chip grotesc de *instrumentalizarea fonică*, singura care îi îngăduie unei *intimități* să se transfere într-altă *intimitate, tăind firul comunicării.* Un *dinăuntru* „adie" în alt *înăuntru,* drăcește de *imediat.*

Când grăiește, vocea însăși *se ascultă.* Vocea este chiar propriul său ecou; ecou care nu e posterior cuvântului, dimpotrivă, așa cum se vădește fără greș mai ales în cazul notelor muzicale, în cazul unei înregistrări pe bandă, ecoul este cel care întotdeauna anticipează sunetul emis. În *scrierea vocală, poezia este vocea. Textul este ecoul său.*

Poezia *play-back* (una sau mai multe voci care, separate de trupul-imagine ce și le asumă sau modifică) este în mod paradoxal, în același *timp, nevinovată sub raportul devenirii și suspendării iluzorii a eternei întoarceri, transformată în muzică.*

Redobândirea trupului de către propria voce, dacă este jucată cu măiestrie, schizofrenică (condiția spusei), monstruoasă ca redobândirea însăși. Nu îmi este suficient conceptul pentru a reprezenta infinitele posibilități ale *traumei* scenice *ascultat-văzut, imagine auzită.* Sunt de neconceput. Prohibitive pentru limitarea fără leac a „unirii voce-trup".

Suverană în acest caz este abstracția. *Jocul* este, în același timp, *jucat*; iar cel ce joacă adoarme la o masă scenică, *alta.*

Sigur că da. Nu poate *juca* în teatrul *în care apare pe scenă.*

Totul se petrece înăuntru

asta separă.

Da, dar onoarea? Care? Dar e limpede: alăturarea voce–chip: identitatea. Oh, ce mizerie! Ce ciudat, o jalnică-patetică nostalgie după „eu" și nici o strâmbătură de nemulțumire (nici măcar una) când se renunță definitiv la *subiectul* infantil (a fi–a avea totul–nimic) = *Exist, deci nu sunt.* în schimbul lui *Nu exist, deci sunt.*

Acest fel de a se simți, lipsiți de propria identitate, este plebiscitul ilogic al „sindicatului–actori–de proză" împotriva abecedarului teatrului. Reticențele, vai, sunt mai mizere decât ne putem închipui la prima vedere: actorul-generic „simte" cum abuzul magistral de *play-back* atentează la „prestigiul" lui, numai pentru că îngustimea lui de minte îi spune că, dacă este „posedat" de voci, de altele străine, venite să completeze persoana lui „dramatică", asta echivalează cu o strivitoare, inoportună „dublare". Și de ce „inoportună"? Pentru că – nu-i nici o îndoială – o asemenea samavolnicie *de a fi spus* compromite într-adevăr medierea.

Dar nu e tocmai această obișnuită mediere cea pe care trebuie să o distrugem? Exact.

Traducere din limba italiană de *Doina DERER*

Luca Ronconi

Luca Ronconi s-a născut pe 18 martie 1933 la Susa, în Tunisia. Își susține diploma de absolvență în 1953 la Academia de Artă Dramatică „Silvio D´Amico" din Roma. Ulterior facultății, se dedică actoriei până în 1963, când semnează primul spectacol ca regizor. În 1965 pune în scenă *Cel care se pedepsește singur* de Terențiu, iar în 1966, *Comedia zdrențărosilor*, de Hanibal Caro. Ronconi începe să fie recunoscut de către critică ca fiind unul dintre regizorii cei mai importanți ai avangardei italiene.

În 1969, montarea sa cu *Orlando furiosul* (adaptare după Ariosto, realizată pentru Festivalul de la Spoleto) iese din cadrul tradițional al arhitecturii scenice: publicul trebuie să se deplaseze mereu de-a lungul spectacolului fiind condus de către actori. Inovator în esență, spectacolul îi conferă regizorului consacrarea internațională, făcând înconjurul lumii.

Între anii 1975–1977, avea să fie directorul Secțiunii de Teatru a Bienalei de la Veneția. Una dintre montările semnificative din această perioadă: *Utopia* de Aristofan, spectacol la care publicul este plasat de o parte și de alta a unei străzi pe care trec mașini din anii ´50, camioane etc. Astfel, Ronconi busculează din nou cutumele spectatorilor.

Între 1976–1979, își desăvârșește stilul artisic în „Laboratorul Teatral" din Prato, ca apoi, în anii ´80, să înceapă a monta în circuitul teatrelor publice italiene. A pus în scenă texte de Kleist, Middleton, Ibsen, Schnitzler, Euripide, Pasolini etc, abordând o varietate impresionantă de epoci și repertorii. De asemenea, a realizat o serie întreagă de spectacole de operă pentru „Teatro Fenice" din Veneția, „Teatro Communale" din Florența, „Deutsche Oper" din Berlin, „Scala" din Milano, „Teatro Real" din Madrid.

Între 1989 și 1994, conduce „Teatro Stabile" din Torino, pe care îl părăsește pentru a prelua conducerea Teatrului din Roma.

I se decernează în 1998, la Festivalul de la Taormina, Premiul Europa pentru întreaga carieră.

Din august 1998, este delegat artistic la Piccolo Teatro din Milano.

Dăm în continuare textul lui Ronconi despre recenta montare – opera *Iulius Caesar* de Händel, la „Teatro Real" din Madrid:

„Egiptul visat"

În momentul în care Cleopatra îl seduce pe Cezar, spectatorul va vedea Parnasul, pe care Cezar îl va contempla doar prin intermediul unui ecran. Opera lui Händel este plină de anacronisme cum ar fi faptul că Parnasul este prezent pe scenă.

Am încercat (și sper să fi și reușit) să reproduc această caracteristică, folosind ceea ce e pentru noi categoria cea mai directă a imaginarului. Există două ecrane mari introduse în ambientul egiptean. Starea de ireal este dată de un vis destul de concret care este cinematograful. Se proiectează atât imagini din filme holywoodiene cu Claudette Colbert, cât și din diverse evocări ale Egiptului așa cum le-am descoperit datorită unor arheologi precum Auguste Mariette în secolul al XIX-lea. Toate acestea sunt imagini ale unui Egipt fantastic, ireal.

Uneori întâlnești opere baroce în care cuvântul impune un ton sigur, distant, o oratorie elegantă și pompoasă. *Iuliu Cezar* este însă o operă plină de senzualitate. Istoria deja ne-a dezvăluit-o așa pe Cleopatra. Eu nu cred în reconstrucții. Nici măcar nu știm cum se făcea teatru în secolul al XVIII-lea.

În opera lui Händel există 30 de arii și tot atâtea recitative, ceea ce presupune un obiectiv dificil. Pentru mine există două tipuri de plictiseală: unul, din prea puțină mâncare, iar celălalt, din indigestie. În operă există arii care cer acțiune și altele în care este contraindicată. Un simplu exercițiu de a pune în scenă poate fi la fel de plictisitor precum o simplă virtuozitate muzicală.

Am încercat să diferențiez ariile între cele în care se întâmplă într-adevăr ceva de cele care rămân doar o pură probă vocală. Nu toate ariile sunt la fel: există unele pur și simplu sublime, altele doar frumoase sau convenționale. Trebuie descoperită pentru fiecare dintre ele însă opțiunea cea mai potrivită.

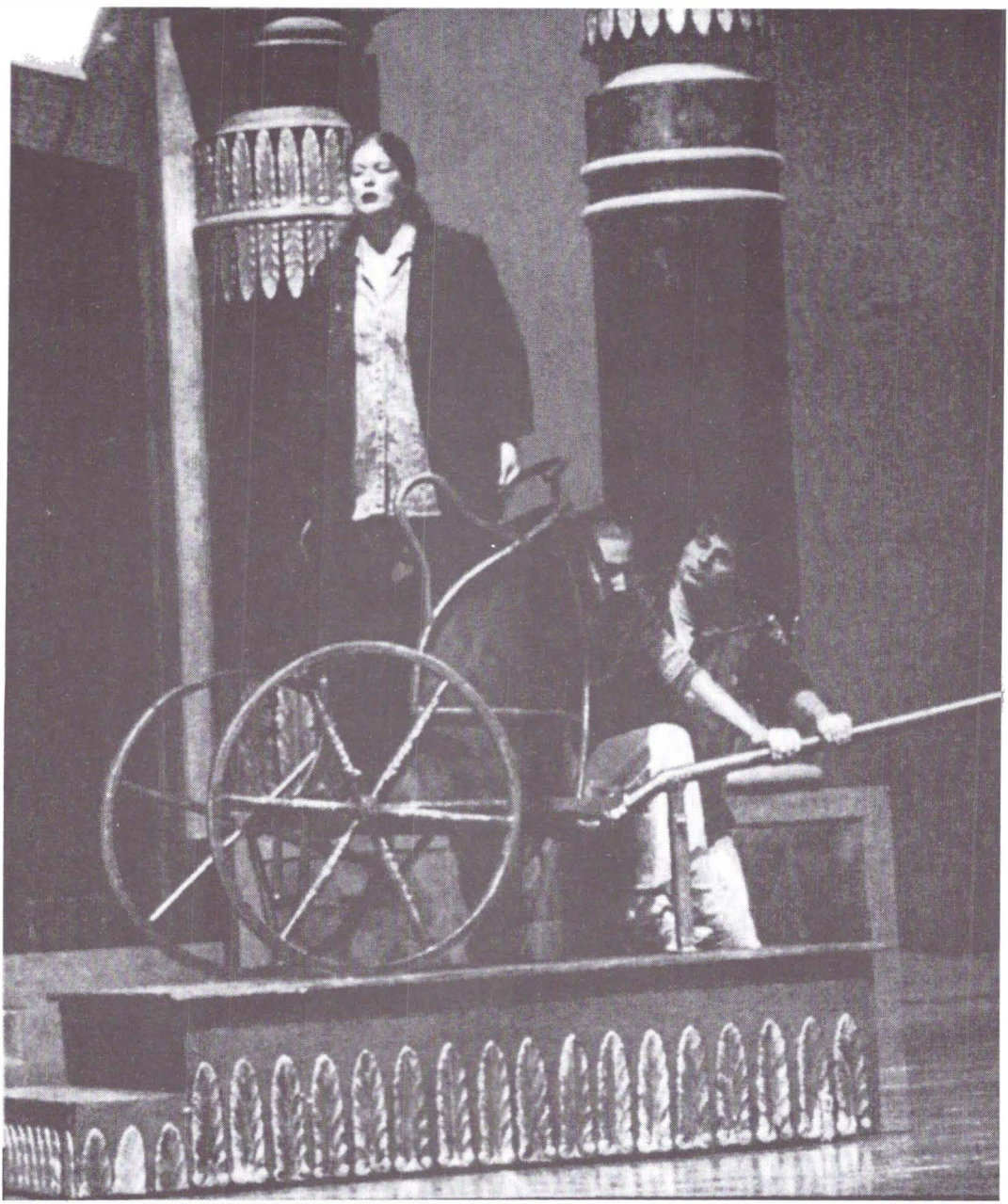
Dacă unele personaje sunt îmbrăcate ca și noi, nu e pentru a actualiza ceea ce nu se poate actualiza. Nici în zilele noastre și nici în trecutul apropiat, nu au reapărut două imperii, unul în Orient și altul în Occident, dintre care unul să fie guvernat de un dictator iar altul de o femeie și care să fi încercat să se apropie prin dragoste. Nu i-am putut vedea pe Hitler făcând dragoste cu Svetlana Stalin, nici pe soția lui Mao transformându-se în amanta lui Kennedy.

Din acest punct de vedere, mi se pare stupid să pretinzi a fi modern ignorând ceea ce se întâmplă în lumea noastră modernă: ar fi o banalizare. Dacă se îmbracă la fel ca noi, este pentru că, de asemenea, și în epoca lui Händel erau costumați mai degrabă în maniera secolului al XVIII-lea decât după moda egipteană sau romană, iar acest anacronism continuă să apară și azi precum un element baroc.

Imaginile din filme ne permit, în loc de o sută de figuranți, să lucrăm cu doar cincisprezece, obținând același efect. În Italia, după război,

cinematograful era poarta spre fantezie. Am încercat să folosesc toate aceste modalități în mod justificat, pentru a nu ajunge la o montare ideologică ori didactică.

Prezentare și traducere din limba spaniolă Ioana ANGHEL ICHIM



Jennifer LARMORE în rolul titular al operei *Iuliu Cezar* de Händel.

Firmin Gémier

Actor şi regizor francez (1869–1933), preocupat de teatrul popular. Respins la Conservator în 1888, îşi face ucenicia în teatrele de cartier, înainte de a debuta la Théâtre Libre al lui Antoine. Prima tentativă în direcţia teatrului popular o reprezintă piesa *14 iulie* de Romain Rolland, la Théâtre de la Renaissance, în 1902. Între 1906 şi 1919, este director al Teatrului Antoine. Încearcă montarea unor spectacole centrate nu asupra individului (protagonist, vedetă sau spectator), ci asupra mulţimilor (comedieni, figuranţi, publicuri). Un teatru în oglindă, în care entuziasmul unora trebuie să antreneze participarea celorlalţi, prin muzică şi prin cânt, mai ales. În 1911, Gémier creează Teatrul Naţional Ambulant. Cu el, străbate ţara. Transportă nu numai trupa şi echipa tehnică, ci şi o sală demontabilă de 1650 de locuri. Primire călduroasă aproape peste tot. Dar, încă o dată, realitatea economică contrazice idealismul. În 1913, pune capăt aventurii. În timpul celui de-al doilea război mondial, fondează Societatea Shakespeare. Din 1918, Gémier continuă să militeze pentru un teatru monumental festiv, spectaculos, care să se desfăşoare în afara sălilor tradiţionale. Reînnoieşte principiile mizanscenei, suprimând rampa, stilizând decorul, şi le aplică, mai ales în anii 1919–1920, la Circul de iarnă, în *Oedip, regele Tebei* şi *Marea pastorală*. În paralel, conduce Comédie-Montaigne. În 1920, statul îi oferă direcţia primului Teatrul Naţional Popular. Se instalează la Trocadéro. În sala de peste 5000 de locuri, încearcă să monteze fresce ale istoriei. Dar, rapid, calculează inconvenientele şi limitele acestei hipertrofii, moştenire a serbărilor şi celebrărilor epocilor revoluţionare. Director al Teatrului Odéon, între 1922 şi 1930, montează în egală măsură clasici şi contemporani, într-un efort constant de deschidere şi de reînnoire. Din 1926, consacră mult timp Societăţii Universale a Teatrului, ale cărei congrese şi publicaţii permit o apropiere între profesioniştii din toate ţările.

În 1960, Jean-Louis Barrault inaugurează, la Odéon, Studioul „Gémier". (A.D)

Proiect preliminar pentru a sluji ca bază la constituirea SOCIETĂŢII UNIVERSALE A TEATRULUI

Ideea unei cooperări internaţionale în plan intelectual nu e nouă, dar dacă încercările cunoscute în acest gen de colaborare şi rezultatele lor sunt absolut meritorii, trebuie să spunem că ele nu au fost realizate în cadrul unei organizaţii constituite, capabile să le asigure o existenţă sigură şi o dezvoltare la scară mondială. Totuşi, datorită unor străduinţe ce merită lăudate, unor reuşite parţiale dar insuficiente, s-au stabilit raporturi între savanţi, scriitori, formatori de naţionalităţi diferite.

Se cuvine salutată iniţiativa Societăţii Naţiunilor care stabileşte un pact „în vederea dezvoltării cooperării între naţiuni şi a garantării păcii şi siguranţei acestora". Într-una dintre broşurile sale, ea afirmă, sub semnătura unuia dintre redactorii săi: „Astfel, Societatea Naţiunilor, mulţumită sistemului său complet de organisme pentru studiul problemelor politice, juridice, economice *si altele*, este strâns legată de viaţa lumii actuale." Expresia: *si altele*, precizată ulterior prin crearea Institutului de Cooperare Intelectuală, demonstrează că, la început, Societatea Naţiunilor s-a văzut nevoită să neglijeze, pentru o vreme, un factor de pace atât de important cum e Arta.

Trebuie să recunoaştem că Domnul Gilbert Murray, profesor la Universitatea din Oxford, delegat al Africii de Sud pentru cooperare intelectuală, declara într-un raport fundamental: „Comisia înţelege întreaga importanţă a organizării muncii intelectuale. Ştie că viitorul Societăţii Naţiunilor depinde de formarea unei conştiinţe universale. Acţiunea ei nu se poate naşte şi dezvolta decât dacă savanţii, gânditorii, scriitorii din toate ţările întreţin relaţii permanente şi răspândesc, de la o ţară la alta, ideile ce trebuie să asigure pacea între popoare."

Ne îngăduim să adăugăm că Arta dramatică și muzicală este, dintre toate artele, dintre toate instrumentele de cultură, de perfecționare socială, cea care mișcă, emoționează, convinge în chipul cel mai direct mulțimile.

Nu e nevoie să insistăm îndelung pentru a face să se înțeleagă că stabilirea unei acțiuni de cooperare internațională permanentă între toți dramaturgii, compozitorii, artiștii, tehnicienii și profesioniștii teatrului e de cea mai urgentă, de cea mai stringentă necesitate.

Iată un proiect destinat să dea naștere unor sugestii ce pot să-l completeze:

SCOP

Obiectul Societății noastre e acela de a crea și de a întreține între autorii, compozitorii, interpreții și tehnicienii teatrului din întreaga lume legături constante, spirituale și materiale;

De a încuraja și de a face cunoscute operele și inițiativele capabile să ridice și să mențină teatrul pe un plan artistic și formativ;

De a sprijini cultivarea și protejarea gustului artistic al publicului;

De a contribui la ameliorarea regulamentelor actualmente în vigoare între diferite țări;

De a stimula încheierea unor acorduri universale, atât în plan artistic, cât și în plan comercial, profesional și administrativ, printr-o cooperare internațională organizată temeinic.

ACȚIUNE

Protejarea, apărarea, și, dacă e cazul, recunoașterea de către guverne, asociații și particulari a drepturilor și intereselor morale și artistice, profesionale și comerciale, ale Artei dramatice și muzicale, teatrul fiind un element de apropiere între oameni.

Popularizarea operelor ca și a descoperirilor, invențiilor, teoriilor provenind din toate țările; informații despre toate acțiunile și eforturile ce pot să ajute viitorul și strălucirea teatrului.

Stabilirea unor relații strânse și susținute între grupări și între persoane de naționalități diferite.

Folosirea de către toți a muncii fiecăruia prin schimburi culturale, prin publicarea de rapoarte, statistici, cercetări, propuneri, printr-un jurnal care să apară în toate țările, printr-o revistă internațională lunară, prin călătorii de studii, conferințe profesionale și interprofesionale, naționale și internaționale, în sfârșit, printr-un congres, un festival și un salon al Teatrului Universal, care să aibă loc în fiecare an, pe la sfârșitul primăverii.

Stabilirea statisticii generale a teatrelor, școlilor, academiilor, societăților, cluburilor, cercurilor, și a tuturor grupărilor teatrale sau în legătură cu Arta dramatică și muzicală din întreaga lume, cu detalii despre scopul și activitatea lor, însoțite de numele și titlurile persoanelor ce fac parte din acestea.

Înființarea de case naționale și internaționale alimentate prin cotizații, subvenții, donații provenind de la orice guvern, orice instituție, orice particular preocupat de dezvoltarea culturii intelectuale naționale și internaționale, fonduri destinate să sprijine acțiunea morală și materială a Societății Universale a Teatrului.

ORGANIZARE

În fiecare țară va fi creată o uniune națională care va reuni reprezentanții cunoscuți ai Artei dramatice și muzicale, adică militanții care s-au distins prin operele, activitatea, inițiativele lor. Aceștia pot fi desemnați de către asociațiile din care fac parte sau aleși din profesiile care nu și-au constituit grupări.

Orice membru al unei uniuni naționale trebuie să fie cetățean al țării respectivei uniuni, în caz contrar trebuind să aibă cel puțin trei ani de practică a profesiei în țara în care locuiește.

E interzisă apartenența la două uniuni naționale.

Fiecare uniune se va numi: Uniunea Națională a Teatrului din (aici se va adăuga numele țării).

Lucrările Uniunii Naționale vor fi pregătite și se vor desfășura pe secțiuni, sub autoritatea și controlul unui Comitet director, numit Comitet Național.

SECȚIUNEA I. – Opere dramatice. Aici se vor discuta problemele referitoare la lucrări, la autorii acestora, la interpretarea, editarea lor etc.

SECȚIUNEA a II-a. – Opere muzicale. Acestei secțiuni îi revin toate chestiunile legate de muzica dramatică și de cea concertistică, compozitorii, editorii, interpreții etc.

SECȚIUNEA a III-a. – Regie, regie tehnică.
SECȚIUNEA a IV-a. – Actori.
SECȚIUNEA a V-a. – Cântăreți.
SECȚIUNEA a VI-a. – Orchestră.
SECȚIUNEA a VII-a. – Dans.
SECȚIUNEA a VIII-a. – Lumini.
SECȚIUNEA a IX-a. – Decor și costume.
SECȚIUNEA a X-a. – Arhitectură și mașinărie.
SECȚIUNEA a XI-a. – Istorie, critică, editare, presă teatrală.
SECȚIUNEA a XII-a. – Administrație și publicitate.
SECȚIUNEA a XIII-a. – Teatre populare.
SECȚIUNEA a XIV-a. – Școli, conservatoare, studiouri.
SECȚIUNEA a XV-a. – Igienă.

Fiecare secțiune va fi formată din membri practicând, cu o competență reală, profesia ce face obiectul lucrărilor secțiunii. Scopul ei este de a stabili bilanțul tuturor strădaniilor, de a-i face cunoscuți pe cei ce pot sluji progresului fiecărei ramuri a activității teatrale și a artei dramatice și muzicale.

Lucrările secțiunilor pot fi interprofesionale, adică, două sau mai multe secțiuni se pot reuni pentru a rezolva chestiuni a căror examinare privește mai multe profesiuni.

Un membru al unei secțiuni poate, în mod excepțional, să aparțină la două sau la trei secțiuni. Dar acest caz trebuie evitat pe cât posibil.

Fiecare secțiune trebuie să își întrunească membrii cât mai des posibil, cel puțin o dată la două săptămâni.

O secțiune nu poate comunica, în nici un caz, cu o secțiune străină ori cu un comitet director străin fără autorizarea Comitetului său director național.

Comitetul director național

Acest Comitet cuprinde câte un delegat din fiecare secțiune. Are, așadar, tot atâția membri câte secțiuni are Uniunea Națională.

Biroul Comitetului director național se formează în urma alegerii unui președinte, a doi vicepreședinți și a unui secretar. Secretarul e însărcinat cu rapoartele și cu activitatea de ansamblu a secțiunii.

Totalitatea secretarilor alcătuiește secretariatul fiecărei uniuni.

Alături de secretari, pot fi angajați funcționari plătiți, traducători, dactilografi, care execută lucrările secretariatului secțiunilor și ale Comitetului director.

Secretariatul se află sub autoritatea directă a Comitetului director.

Comitetul național controlează, inspiră lucrările secțiunilor.

El e singurul însărcinat cu relațiile Uniunii cu Consiliul internațional, ca și cu comitetele naționale ale țărilor aderente la Societatea Universală a Teatrului.

Comitetul director trebuie să țină cel puțin o ședință pe lună. Poate convoca, din proprie inițiativă sau la cererea majorității secțiunilor, o adunare generală extraordinară.

În orice caz, Comitetul director e obligat să convoace Uniunea Națională cel puțin o dată pe an și cu trei luni înaintea Congresului internațional.

În luna ce urmează adunării anuale a Uniunii Naționale, Comitetul director trebuie să trimită Consiliului internațional o situație a tuturor problemelor sau soluțiilor pe care dorește să le aducă în fața Consiliului internațional sau a tuturor proiectelor ori sugestiilor referitoare la festival sau la salonul din primăvară.

Fiecare Uniune Națională trebuie să se străduiască să publice un organ de popularizare destinat tuturor aderenților. Această publicație, ziar sau revistă, poate fi periodică, dacă nu poate fi un ziar cotidian. E administrată sub responsabilitatea Comitetului director național. Un exemplar trebuie să fie trimis fiecărui Comitet director național, fiecărui Secretariat al Uniunilor Naționale și Consiliului internațional. Acest ziar sau această revistă trebuie să facă cunoscute, cel puțin o dată la două luni, un rezumat al lucrărilor secțiunilor și Comitetului director, ca și toate informațiile privind arta dramatică și muzicală a țării. Comitetul director are libertatea de a publica și articole ori informații provenind de la comitetele uniunilor străine.

CONGRESUL INTERNAȚIONAL

Acest Congres se va ține anual la Paris, în aprilie, mai sau iunie.

Uniunea Națională din fiecare țară trimite câte un delegat din partea fiecărei secțiuni, adică cincisprezece membri plus un delegat al Comitetului director național, desemnat să facă parte din Consiliul internațional.

Congresul internațional va întruni așadar, ca participanți, de atâtea ori cincisprezece membri câte națiuni aderente la Societatea Universală a Teatrului există.

Lucrările Congresului se desfășoară în cadrul unor secțiuni constituite după cum urmează.

SECȚIUNILE INTERNAȚIONALE

Fiecare secțiune a Congresului cuprinde câte un membru reprezentant al fiecărei naționalități aderente la Societate.

Secțiunea își alege un birou, asemănător celui al unei secțiuni a Uniunii Naționale: un președinte, un vicepreședinte și un secretar.

CONSILIUL INTERNAȚIONAL

Lucrările celor cincisprezece secțiuni ale Congresului se desfășoară sub autoritatea Consiliului internațional. Acesta e format din tot atâția membri câte țări

participă la Congres, adică fiecare membru al Consiliului internațional e un delegat din partea Comitetului director al Uniunii naționale pe care o reprezintă.

Biroul Consiliului internațional alege un președinte, doi vicepreședinți și un secretar.

Consiliul internațional e judecătorul suprem al tuturor problemelor care nu-și pot găsi o rezolvare în cadrul comitetelor naționale.

Fiecare delegat din Consiliul internațional poate fi asistat de un secretar, delegat de asemenea de către comitetul său director.

Acest secretar poate asista și colabora la toate ședințele Consiliului internațional, dar numai cu titlu consultativ.

Totalitatea secretarilor delegați va forma Secretariatul general al Consiliului internațional, care își va constitui un Birou. În plus, Secretariatul general poate coopta și alți secretari sau funcționari retribuiți. Aceștia din urmă pot asista la ședințele secțiunilor internaționale și la cele ale Consiliului internațional, fără să intervină însă în discuții.

Congresul trebuie să-și înceapă lucrările cu o adunare generală de deschidere, la care asistă toți delegații la secțiunile Congresului și toți membrii Uniunilor Naționale care doresc acest lucru.

Congresul trebuie să-și încheie sesiunea cu o adunare generală de concluzii, în care Consiliul internațional prezintă rezumatul lucrărilor desfășurate, rezultatul festivalului, al salonului și declară sesiunea închisă.

FESTIVALUL

Pentru a da o consacrare activității Societății Universale și un plus de strălucire Congresului internațional, pentru a oferi forțelor active ale artei dramatice și muzicale prilejul de a face schimburi reciproce, de a-și compara realizările, va fi organizat anual un festival internațional. El va consta într-o prezentare a operelor celor mai semnificative din fiecare limbă, jucate de trupele care le-au creat, conduse de regizorii artistici și tehnici care au colaborat la reușita lor. Spectacolele se vor desfășura pe trei scene de dimensiunile cele mai răspândite: studioul cu patru sau cinci sute de locuri, sala de teatru de 1000 de locuri și marea sală de operă, destinată spectacolelor lirice sau celor cu o mizanscenă de mari proporții – 1500 până la 2000 de locuri.

Aceste trei construcții vor trebui fabricate din lemn sau din materiale ușoare, dat fiind caracterul lor provizoriu, căci festivalul anual nu durează decât câteva săptămâni. Așadar, sălile și cele trei scene vor putea profita de ultimele perfecționări în materie de mașinărie scenică ori de confort al sălii de spectacol. În fiecare an, constructorii celor trei teatre vor trebui să se inspire din planurile și sugestiile care le vor fi prezentate de către Consiliul internațional, după consultarea prealabilă a Comitetelor naționale.

Tehnicienii, constructorii, furnizorii doritori să prezinte formule sau dispozitive noi le vor trimite Comitetului național din țara unde locuiesc, la data fixată de acesta. După examinarea ideilor sau planurilor propuse de tehnicieni, arhitecți, ingineri, ca și a aparaturii deja în funcțiune, Comitetul național va face o alegere și își va comunica opțiunile Consiliului internațional, care va reține finalmente, dintre proiectele venite din toate țările, pe acelea care i se vor părea a fi cele mai practice, cele mai utile pentru perfecta reprezentare a pieselor. Antreprenorii, fabricanții, furnizorii vor fi obligați să se inspire din aceste idei și să nu se abată de la planurile de construcție a celor trei teatre proiectate și a instalației de pe scenă și din sală; ei răspund de instalarea materialului lor, de securitatea oferită de

acesta pe durata festivalului și a salonului internațional, și asigură funcționarea perfectă a tuturor aparatelor instalate de ei.

În fiecare an, cele trei teatre vor moșteni inovațiile de până atunci, recunoscute ca necesare și practice, și astfel vom asista și la o expoziție a celor mai noi și mai perfecționate materiale, paralel cu un Festival de Artă care va oferi creații alese, spectacole impecabile, atrăgătoare prin varietate și interpretate de cei mai buni artiști ai lumii pe trei scene, în trei săli model.

Fiecare tehnician, fiecare inginer, fiecare arhitect, fiecare fabricant va găsi în această colaborare o recompensă infinit mai prețioasă, mai onorabilă și mai profitabilă decât orice diplomă obținută la o expoziție industrială.

Toate materialele și aparatele vor fi astfel prezentate în mod practic, puse în valoare de autorii lor și retrase de către aceștia după închiderea festivalului și a salonului, ceea ce ne îngăduie să prevedem un minimum de cheltuieli.

Fiecare națiune va trimite una sau mai multe trupe și va putea dispune de cele trei scene timp de cel mult o săptămână.

Credem că reprezentațiile s-ar putea întinde pe durata a două luni, mai și iunie. Fiecare trupă va putea veni nu numai cu directorul său, cu regizorul său artistic sau cu regizorii tehnici, ci și cu decorurile proprii și cu materialul special reclamat de montarea spectacolului respectiv.

SALONUL INTERNAȚIONAL AL TEATRULUI

O sală mare este absolut necesară pentru a fi prezentate aici planurile și machetele a căror execuție ar depăși posibilitățile Societății noastre.

Interesantă ar fi și înființarea unei librării, unde să fie expuse lucrările vechi despre Teatru și unde să fie puse în vânzare cărțile recent apărute, ca și publicațiile periodice și ziarele din toate țările. În această sală ar putea fi ținute și conferințe.

Ne gândim, cel puțin pentru primii trei ani, la Paris, oraș pe care afluența de călători veniți de pretutindeni, în fiecare an, încă din primăvară, pare a-l desemna în mod deosebit drept centrul acestei manifestări cu adevărat universale.

Cei care iubesc Arta pentru ea însăși, cei care sunt convinși de influența ei asupra maselor, de utilitatea ei educativă, vor înțelege cât de mult vor contribui la renașterea Teatrului, aderând la Societatea noastră Universală.

Măreția sarcinii de răspândire a civilizației, sarcină care, în pragul unor noi vremuri, revine Artei noastre, poate face din aceasta primul soldat al Păcii.

În sfârșit, pentru a veni în întâmpinarea argumentelor, obiecțiilor celor care confundă pe nedrept cooperarea cu unificarea, vom aminti că principiul la care Societatea Națiunilor a aderat întotdeauna este cel formulat în chip atât de fericit de Léon Bourgeois: „Să evităm a aduce vreun prejudiciu originalității spiritului național al fiecărui popor și, dimpotrivă, să permitem fiecăruia să se dezvolte cu atât mai multă forță și vitalitate cu cât el va putea să profite mai din plin de tezaurul comun de cunoștințe, de metode, de descoperiri."

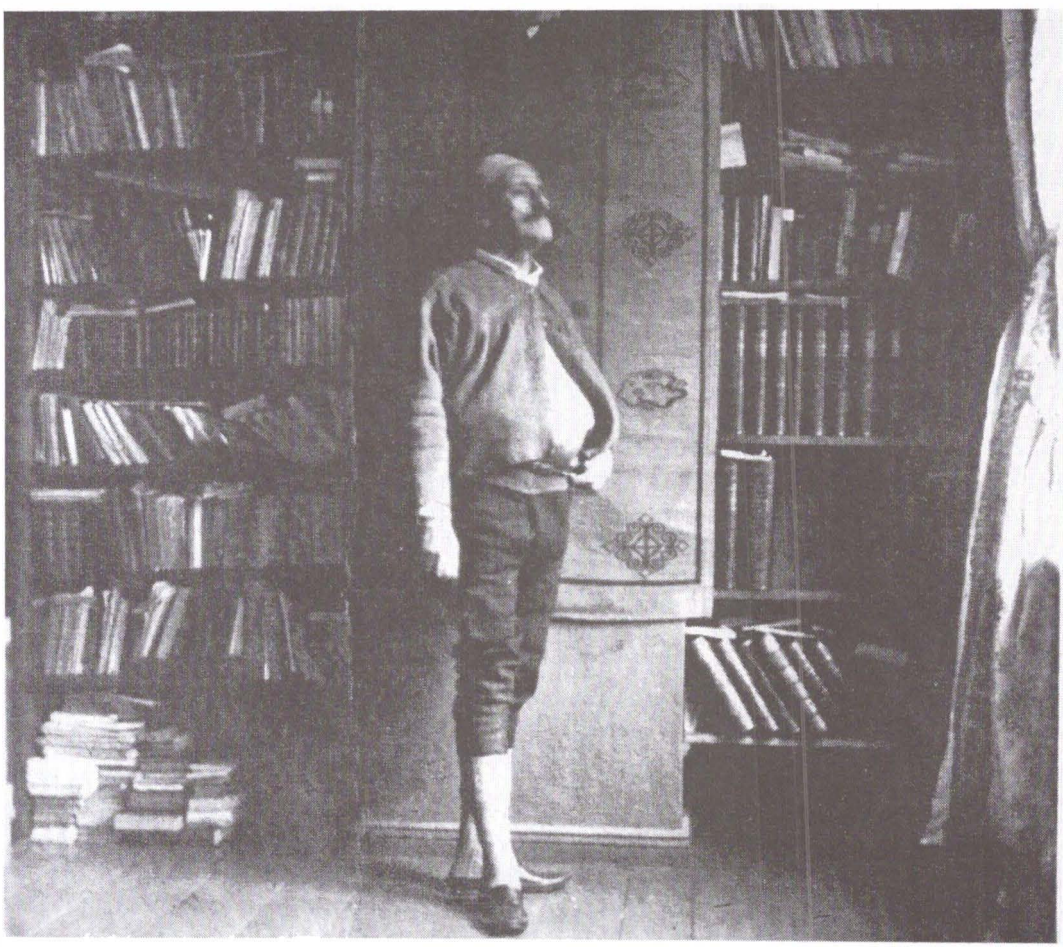
Nu ne mai rămâne decât să le urăm celorlalte Arte, Pictură, Sculptură, să se organizeze într-o asociație internațională pentru a se uni cu Teatrul într-o federație universală a Artei. Apoi, la rândul lor, Știința, Literatura, creîndu-și fiecare federația sa universală, se vor alătura celei a Artei pentru a pune împreună bazele unei acțiuni de cooperare mondială, astfel încât în anumite împrejurări, nu puține la număr, cele trei forțe: Arta, Științele, Literele, să se unească într-una singură care, sub numele de „Conferință Universală a Spiritului Uman", va avea o influență supremă și binefăcătoare asupra vieții oamenilor.

Ion CAZABAN

MUZICA DE TEATRU

„Muzica! Muzica!"

... strigă *Pristanda* – și fanfara orașului „atacă marșul cu mult brio", scrie Caragiale la sfârșitul comediei *O scrisoare pierdută*. Marșul face parte din „calapodul" festiv al spectacolului de stradă, iar polițaiul, mereu la datorie, devine acum un fel de regizor manipulând din culise entuziasmul popular. De fapt, muzica nu exprimă, ci dictează sentimentul public ce trebuie să fie neapărat unanim, unificator. Acel moment de succes al partidului la putere se vrea și un armistițiu al politicienilor urbei – un alt „pupat toți..." (în piesă, *Cațavencu* se îmbrățișează cu *Dandanache*, iar în unele montări, chiar *Tipătescu* se sărută cu *Cațavencu*!). După patru acte de tensiuni electorale și istericale amoroase, muzica plasează tot „tămbălăul" după o cortină sonoră



Chiar el... Domnul Caragiale

(Alexandru George va considera că „finalul apoteotic" este doar o amânare și se poate închipui „O altă scrisoare pierdută"). Sunetul propriu personajelor, la care ținea Caragiale – vocea „lătrătoare" a lui *Cațavencu*, sughițul *Cetățeanului*, vorba peltică și sâsâită a lui *Dandanache* – este acoperit de marșul entuziasmului aranjat. De obicei, regizorii preferă amurgul unei zile frumoase de vară, când lampadarele se aprind... Ne amintim, însă, cum, la Naționalul craiovean, Mircea Cornișteanu strica atmosfera cerută si îi denunța falsitatea, introducând incidentul natural, ploaia torențială ce dădea peste cap festivitatea pregătită. Marșul răsuna în gol, aiurea, peste mulțimea muiată, relevând sforile unui teatru de figuranți, rămas fără protagoniști.

Altă dată, intențiile regizorului schimbă însăși muzica indicată de autor, fanfara este înlocuită cu taraful ce accentuează nota specifică și caricaturizează demagogia populistă – ca în ultima premieră realizată de Grigore Gonța. Aici, ar fi mers „pristandaua", jocul moldovenesc cu pași „când pe dreapta, când pe stânga", despre care afla, odinioară, Marcel Anghelescu, lămurindu-l în interpretarea polițaiului.

S-ar putea spune că fiecare piesă a lui Caragiale are muzica sa. Una memorabilă, precizată de autor, cu anume rost. Înainte de a fi speriați de chiote și împușcături, pentru somnul lui *Leonida* și al *Efimiței* se indică: „în orchestră, melodramă misterioasă" – fond sonor ce ar neliniști publicul, dacă intenția n-ar fi evident parodică. În atât de des pomenita „partitură" a replicilor caragialiene, ceea ce fredonează *Veta*, *„Într-un moment de fericire"*, este și cântec și monolog, repede întrerupt, ca orice moment de acest fel. Comedia *D-ale caravalului* începe cu cântecul lui *Iordache*: *„Și mă cere, mamă, cere..."* Dar la bal, mahalaua vrea altceva, din altă lume: „valț", cadril, polcă. De altfel, și *Nae Girimea* are ceva cultură muzicală, gândindu-se – când cele două amante se încaieră – „Asta e curat ca la *Norma*". Fără îndoială, melomanul Caragiale zâmbea mulțumit de replică. Va prezenta piesa la concurs sub *motto*-ul „Allegro", definind astfel și pretenția sa pentru ritmul necesar montării.

La premiera absolută a *Năpastei* (1890), se va petrece, probabil, prima modificare de indicație muzicală: C.I. Nottara, regizor și interpret, înlocuia, printr-un fluierat vibrant, cântecul haiducesc al nebunului *Ion*. Poate Nottara nu se socotea la fel de bun cântăreț ca Ana Dănescu, Mihail Mateescu sau Ștefan Iulian, colegii săi din comediile lui Caragiale. Despre ecoul emoțional al modificării, cronicarul scria: *„acel fluierat te cutremură și te face să simți impresia unei păduri singuratice"*. Deliberat sau nu, prin fluieratul său, Nottara schimba evocarea tânărului *Ion* de altădată cu o surprinzătoare referință la *Dumitru*, cel ucis în pădure, care venise fluierând la întâlnirea cu moartea. Tot acum, un efect sonor pentru spectacolele vremii era toaca de utrenie, auzindu-se din depărtare. Era continuat, astfel, micul efect stereofonic din *O scrisoare pierdută*, unde marșul fanfarei trebuie să se apropie treptat până intră în scenă.

O dată cu montările din perioada interbelică, a secolului trecut, intervențiile regizorale urmăresc un alt tempo, mai accelerat, la care muzica va participa. Victor Ion Popa vede în *D-ale carnavalului* o *commedia dell'arte* autohtonă (1940) și apelează la laitmotive muzicale ce anunță intrarea personajelor. Muzica mai servește schimbărilor de ritm și desfășurărilor coregrafic concepute. Aceeași comedie este excesiv modernizată de Soare Z. Soare (1942), păstrând însă, la bal, valsurile fără bătrânețe. Peste câteva stagiuni, Sică Alexandrescu – posibil inspirat de filmul lui Jean Georgescu – deschide spectacolul *O noapte furtunoasă* (1949)

I.L. Caragiale şi o parte din familia sa .

cu *O seară la „Union”,* reconstituind câte ceva din programul de grădină al celebrului cupletist I.D. Ionescu.

Cortină sonoră care încheie, contrazice și șterge imaginile scenice de până atunci, va fi nu numai finalul muzical la *Scrisoarea pierdută*, dar și romanța aleasă de regizorul Lucian Pintilie, *Steluța*, cântată în dulce tremolo de toate personajele spectacolului *D-ale carnavalului* (1966). Cu o funcție similară a fost și perinița cu pupături din *O noapte furtunoasă* (1979), în regia lui Al. Dabija. Aici, muzica populară introducea publicul în atmosferă încă din foaier. Mereu prezentă, îi acompania pe *jupân Dumitrache* și pe *Ipingescu* ce-și dădeau replicile țopăind energic – dar pentru citadinul *Rică Venturiano*, din alt mediul social, era potrivită muzica de operă.

Ariile de operă italiană (din țara lui Garibaldi!) se interferau, cu cântecele iernilor de altădată (*O, brad frumos!*), cu o romanță nostalgică din toamna vieții (*A ruginit frunza din vii*) și contrastau cu larma firească a mahalalei (câini, cocoși), cu sunetele stranii ce o trezeau pe *Efimița* la un dans de fantoșă mecanică, toate alcătuind fondul sonor conceput de Dragoș Galgoțiu pentru *Conu Leonida...* (1985). Ciripit de păsările la început, tunete și trăsnete pe parcurs, muzică solemnă spre sfârșit, folosea – dacă am reținut bine – Silviu Purcărete în *O scrisoare pierdută* (1988).

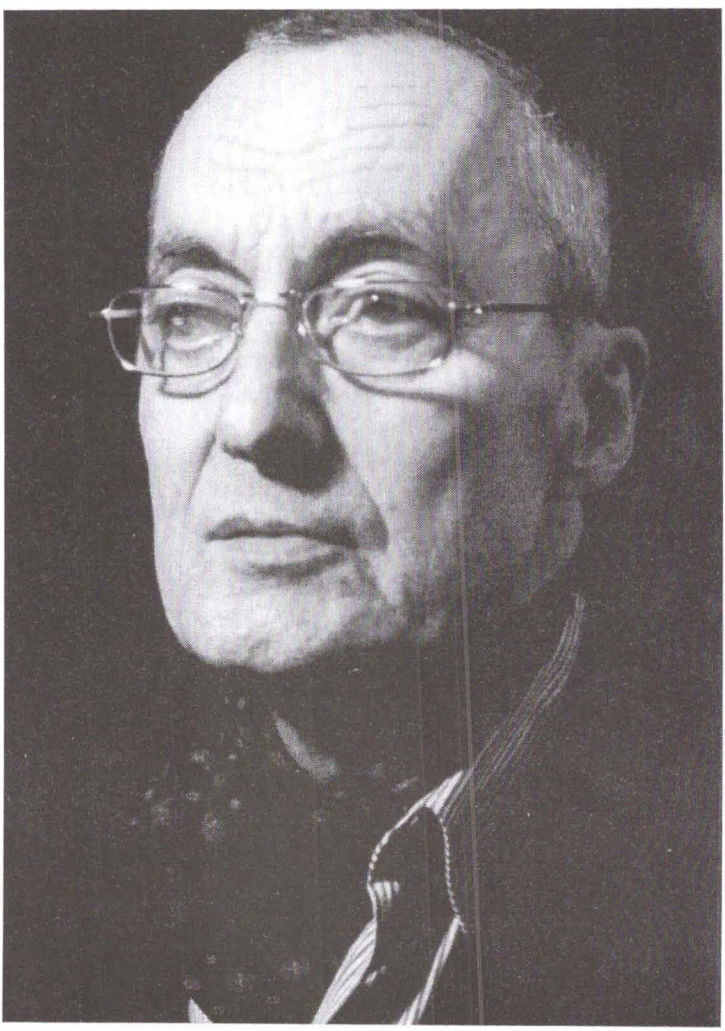
Anul Caragiale n-a adus, printre altele, nici o preocupare specială a compozitorilor pentru piesele dramaturgului. La operele *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Conu Leonida...* de Adrian Iorgulescu sau de Emil Lerescu, nu s-a adăugat altceva, deși *Scrisoarea pierdută* își așteaptă încă libretistul și compozitorul. Pe scena Operei din Cluj-Napoca, a fost prezentat musicalul *D-ale carnavalului* de Béla Hary în care – ne spune cronica – „fiecare secțiune dramaturgică este dublată de un cuplet liric sau ansamblu solistic”, trecând de la tangou la cântece de mahala. Este un musical deosebit, totuși, de acea *Noapte furtunoasă* transformată, cu decenii în urmă, într-un vodevil cu cuplete (Oradea, 1971).

Din perspectiva acestor însemnări, anul Caragiale n-a fost, însă, lipsit de câteva inițiative menționabile. Redefinirea scenică prin optica regiei noastre, aflată la răscruce de veacuri, se poate constata în *D-ale carnavalului*, unde Mircea Cornișteanu adoptă manelele, astăzi la modă (oare cântecul lui *Iordache* nu era o manea de frizer?), dar și în *Noaptea furtunoasă*, în care Felix Alexa mișcă personajele pe muzica eternă a lui Strauss, dorind să evite un tablou de moravuri datat. Grigore Gonța alege, ca laitmotiv al amorului dintre *Zoe* și *Tipătescu*, un languros tangou interbelic, *La Paloma* – dar muzica spectacolului său are și alte surse și funcții: pentru a marca agitația comică a personajelor sau pentru a ilustra ironic, cu taraf popular, finalul festiv. La *D-ale carnavalului*, Mona Chirilă folosește cântecul lăutăresc adecvat subiectului (*Numai femeia*) și susține muzical ritmul mișcării scenice. În montarea lui Mihai Măniuțiu, *Conu Leonida...*, se amestecă postmodern muzica populară și cea cultă, *Ciuleandra*, *Stabat Mater* și Varese. Înseși replicile încântate de sine și de „Republică” ale lui *Leonida* au monotonia fundamentală a unui recitativ extatic, în mijlocul gunoaielor electrificate.

Implicată „tămbălăului” burlesc, comentariu, caracterizare în acord sau în contrapunct cu acțiunea personajelor sau cu ambianța, translare și acroșare în actualitate, cortină sonoră – muzica spectacolelor caragialiene ni se adresează, aproape totdeauna, multiplu funcțională. O analiză foarte aplicată ar începe abia acum, raportând această muzică la viziunea regizorală și sesizând-o în substanța momentelor și imaginilor scenice, ca și în modalitatea lor de expresie.

IOSIF HERȚEA

*Muzica de scenă nu este chiar un drum neumblat în teatrul românesc, dar nici o cale regală. Pe afiș, în locul compozitorului figurează adesea doar ilustrația sonoră, pentru a se cruța efortul artiștilor ori constituția plăpândă a bugetelor de spectacol. Dacă Victor Ioan Frunză susține cu tărie că numai interpretarea **live** se acordă cu viața teatrului – artă făcută în direct, din emoții nemijlocite – Iosif Herțea e maestrul absolut al sonorităților create ad-hoc, dar de profesioniștii scenei, nu ai sălii de concert. Poetica „impurității expresive", iată drumul deschis de un etnomuzicolog convertit în magician. Și să nu uităm un amănunt semnificativ: numele său maramureșean pare predestinat, căci vine de la „hartă". Creativitatea lui Iosif Herțea a sublimat, însă, larma sunetelor în expresie teatrală.*



Născut la 22 martie 1936, la Baia Mare. Absolvent al Academiei de Muzică din București (1960). Etnomuzicolog, compozitor. 1960–1980: Institutul de Etnografie și Folclor, București. 1980–1990: Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Cluj; funcția: cercetător științific. 1990: stabilit în Germania (landul Baden-Würtenberg).

MUZICĂ DE SCENĂ

Debut: *Ritmuri* (texte folclorice) – regizori-studenți Andrei Belgrader, Dan Micu, Iulian Vișa (Casa de cultură a studenților, București, 1968). A colaborat, la mai mult de 150 de spectacole, cu regizori precum: **Andrei Belgrader** (*Woyzeck* de G. Büchner, spectacol de diplomă al regizorului, București, 1969; *Neînțelegerea* de A. Camus,

Constanța, 1970, *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, Sibiu, 1972 ș.a.); **Cătălina Buzoianu** (*Penthesileea* de Heinrich von Kleist, Constanța, 1996, *Levantul* de Mircea Cărtărescu, Teatrul „L.S. Bulandra", 1998, *Turandot* de Carlo Gozzi, Teatrul „L.S. Bulandra", 1999 ș.a.); **Ion Caramitru** (*A treia țeapă* de Marin Sorescu, Teatrul „L.S. Bulandra", 1988), **Dinu Cernescu** (*Zamolxe* de Lucian Blaga, Teatrul Giulești, 1973, *Matca* de Marin Sorescu, Teatrul Mic, 1976); **Mircea Cornișteanu** (*Capul* de Mihnea Gheorghiu, Craiova, 1971 ș.a.); **Magdalena Klein** (*Peer Gynt* de H. Ibsen, Timișoara, Secția maghiară, 1983); **Ildiko Kovács** (*Trenul cu lapte...* de Tennessee Williams, Cluj, 1982, *Don Quijote de...* de Tibor Zolan, Kecskemet – Ungaria, 1997 ș.a.); **Adrian Lupu** (*Domnul Puntila si sluga sa Matti* de B. Brecht, Galați, 1976, *Frank al V-lea* de Fr. Dürrenmatt, Galați, 1977, *Comoara* de Sh. Alehem, Teatrul Evreiesc,1978, *Celestina* de F. de Rojas, Galați, 1977 ș.a.); **Florica Mălureanu** (*Macbeth* de W. Shakespeare, Craiova, 1972); **Mihai Măniuțiu** (*Antoniu și Cleopatra* de W. Shakespeare, Cluj, 1986, *Săptămâna luminată* de M. Săulescu, Cluj, 1994, *Omor în catedrală* de T.S. Eliot, Cluj, 1995, *Nopțile călugăriței portugheze* după Mariana de Alcoforado, Piatra Neamț, 1998); **Dan Micu** (*Răceala* de Marin Sorescu, Teatrul „L.S. Bulandra", 1974, *Anton Pann* de Lucian Blaga, TNB, 1997); **Vlad Mugur** (*Scandal cu publicul* de P. Handke, Piatra Neamț, 1996, *Livada de visini* de A.P. Cehov, Cluj, Teatrul Maghiar de Stat, 1997, *Carnavalul bârfelor* de C. Goldoni, Craiova, 2000); **Cătălin Naum** (*Om de omenie*, texte folclorice, PODUL, 1973, *Ștefan cel Mare* după B.P. Hasdeu, PODUL, 1975, *Un domn pribeag* de Nicolae Iorga, Botoșani, 1978); **Silviu Purcărete** (*Legenda atrizilor* după clasicii greci, Constanța – Histria, 1974, *Danaidele* după Eschil, Craiova, 1996, *Bacantele* de Euripide, Burgtheater, Viena, 1999); **Sorana Coroamă-Stanca** (*Rața sălbatică* de H. Ibsen, Teatrul Mic, 1977, *Cafeneaua* de C. Goldoni, Cluj, 1983); **Alexandru Tocilescu** (*Barbu Văcărescul, vânzătorul țării și Occisio Gregorii* după Iordache Golescu și Iosif Vulcan, Bulandra, 1980); **Tompa Gabor** (*Hamlet* de Shakespeare, Craiova, 1997, *Troilus și Cresida* de W. Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1998, *Regele Lear* de W. Shakespeare, Vigszinhaz – Budapesta, 2001).

De asemenea, a creat muzică pentru teatrul de păpuși (regizori: Ildiko Kovács, Silviu Purcărete, Margareta Niculescu, Mona Chirilă ș.a.). A primit Premiul Juriului la Festivalul de teatru scurt – Oradea, în 1981, pentru *Barbu Văcărescul...*), Premiul UNITER pentru originalitate, 1994, pentru *Săptămâna luminată*.

Activitate științifică: cercetări în teren, studii și articole (în „Revista de Etnografie și Folclor", „Muzica", „Revista Muzeelor" ș.a.). Tematică predilectă: instrumente muzicale folclorice, obiceiuri calendaristice, folclorul copiilor; comunicări științifice la simpozioane din țară și străinătate (Cehoslovacia, 1972, 1979; Bulgaria, 1971; Moscova, 1974). A colaborat la publicarea a patru antologii de folclor, a elaborat o tipologie muzicală a colindelor românești *(Romanian Carols,* vol. I, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999, vol. II, Ed. Muzeului Literaturii Române, București, 2000). A organizat expoziții de instrumente muzicale (Sibiu, 1971, 1974; Cluj, 1987), jucării, păpuși și figurine de lut (București, 1979; Cluj, 1986; Kecskemet – Ungaria, 1997).

Iosif HERȚEA:

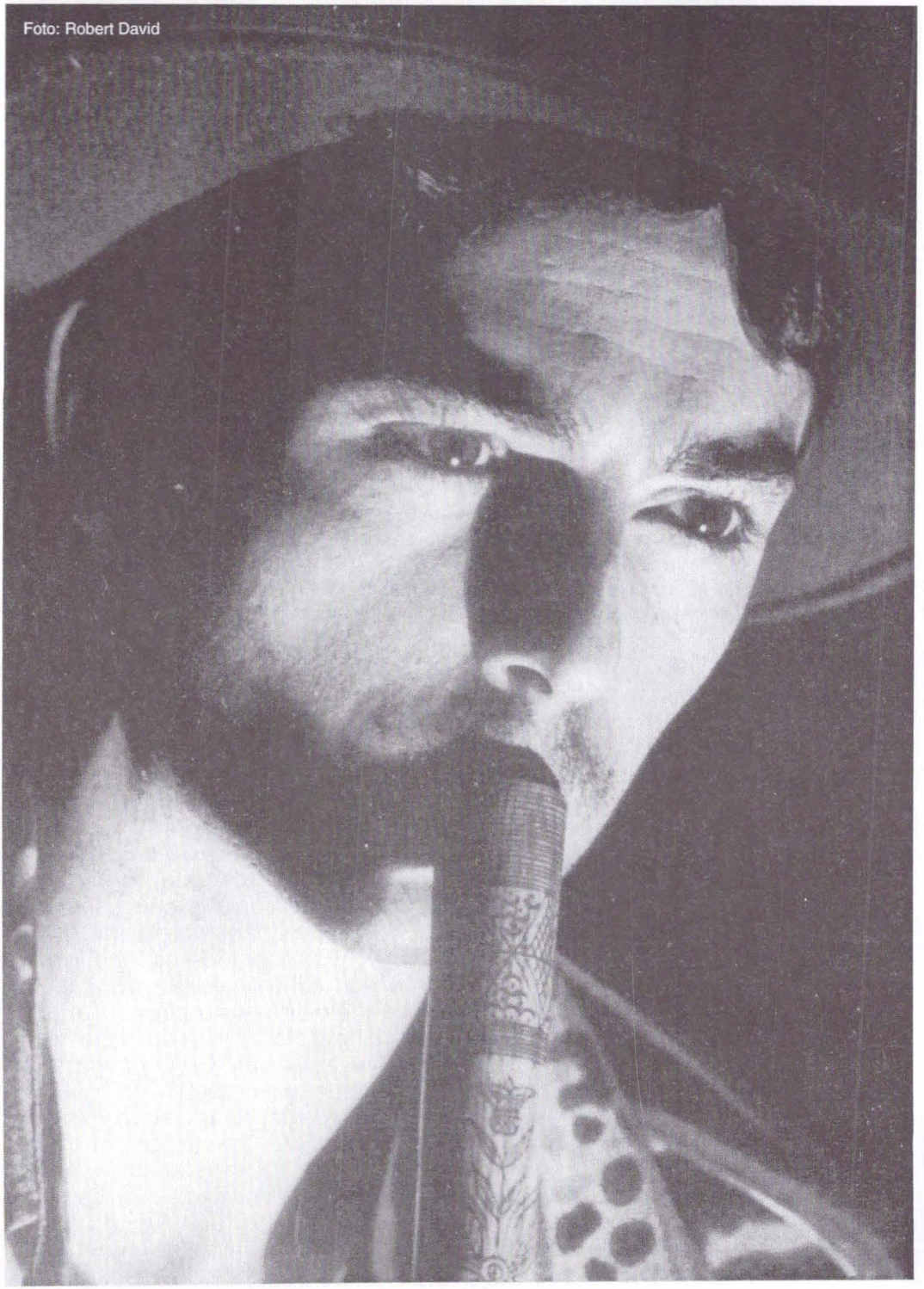
„Îmi place muzica pe viu, fragilă"

Andreea Dumitru: *Cum ați defini, de fapt, muzica de scenă?*

Iosif Herțea: M-am aflat de foarte multe ori, ca și acum, în dificultatea de a numi acest fel de colaborare cu teatrul... mă simt, în general, stânjenit când sunt numit *maestru* ori *compozitor*, pentru că este ceva care, sigur, se înrudește cu fenomenul compoziției muzicale, dar nu este exact ceea ce se compune pentru sălile de concert. Este, știu eu, o *ambianță sonoră și muzicală* pentru un spectacol de teatru, un fel de remanență de la originea în rit a teatrului, în care limbajele vizuale, auditive, cuvântul, gestul, mișcarea, dansul, muzica erau îmbinate în așa fel încât era greu să le desprinzi și să le judeci separat.

A.D.: *De aceea și apreciați* live*-ul în detrimentul muzicii pe bandă...*

I.H.: Așa este. Convingerea mea vine din contactul cu folclorul, care mi-a dat șansa să observ nemijlocit ceremonii și rituri autentice. Se pare că și în teatrul antic, muzica a avut un rol egal cu celelalte tipuri de manifestări scenice. Thalia și Euterpe erau pe același plan, nu erau subordonate una celeilalte, cum se întâmplă astăzi, și de câteva sute de ani încoace, în teatru. În rit, rolurile se împletesc într-un fel aproape greu de sesizat, rezultatul fiind un tot organic, în care nu știi exact ce te-a impresionat mai mult – gesturile, măștile, atmosfera, muzica, chiar și atunci când ești un simplu spectator, un outsider. De aceea, consider că un muzician profesionist nu are, de fapt, datele necesare, nici antrenamentul, nici sensibilitatea educată pentru a participa într-un spectacol de teatru. El se comportă stângaci din punct de vedere scenic, rămâne un corp străin. Aș putea să dau exemplul teatrului instrumental, un fenomen eșuat repede, care s-a născut în muzică pornind de la teatru, de la constatarea judicioasă că jocul instrumental are virtuți spectaculare... Dar aducerea pe scenă a unei orchestre întregi este, după părerea mea, mai mult un semn de snobism și de grandomanie costisitoare decât un avantaj. A numi acest fapt „muzică de scenă live" este o iluzie. E ca și când ai confunda mașiniștii costumați, care schimbă decorul, cu trupa de actori. Pentru că există o certă incompatibilitate între condiția sau „starea de concert" cu cea de teatru. Nu întâmplător, orchestra spectacolelor de operă, de „teatru liric", este escamotată într-o fosă... Eu consider că „muzica de scenă live" poate fi numită acea ambianță sonoră (compusă eventual din „zgomote" organizate și îmbogățite cu muzica melodică-armonică) al cărei **rol** este perfect integrat spectacolului, împlinind funcțiile de suport afectiv, de comentariu și/sau de „personaj" abstract. Este adevărat, însă, că nu toate textele dramatice se pretează și nici toți regizorii găsesc de cuviință sau știu să utilizeze asemenea formulă teatrală. Pe de altă parte, recunosc că folosirea muzicii pe bandă de magnetofon – alcătuită din fragmente extrase din clasicii vechi sau moderni – este mai convenabilă financiar (mai ales atunci când „se uită" plata drepturilor de folosință către casele de discuri...), mai comodă, oglindind totodată cultura și rafinamentul muzical al regizorului. Dar ea are un neajuns important: este lăsată la bunul plac al tehnicienilor de sunet care, arareori, sunt capabili să participe cu sensibilitate artistică la desfășurarea reprezentației.



Dan BORDEIANU în *Prăpastiile Bucureștiului*.

Scenă din *Săptămâna luminată*.

A.D.: *Mă gândesc că, deși veniți dintr-o zonă riguroasă, aceea a cercetării, semănați, într-un fel, cu un „vrăjitor„... Cum s-a împăcat rigoarea cercetătorului cu fantezia stârnită de întâlnirile cu teatrul?*

I.H.: Nu știu cât de riguros am fost sau sunt în lucrările mele științifice, dar domeniul mi se pare atât de complex, încât nu cred că este suficientă maniera strict muzicologică de abordare a muzicii folclorice. Este ca și cum ai recolta de la o ființă vie doar o probă de sânge pentru a determina starea de sănătate a acelei ființe. Or, este, desigur, necesară, cunoașterea întregului organism cu toate funcțiile sale. Asta face dificilă cercetarea științifică. Observația în teren este esențială! Dar nu la modul în care o fac reporterii televiziunii... Trebuie să stai acolo, să cunoști oamenii, să te cunoască și ei pe tine, să faci o distincție între impresiile personale, care vin din cultură, între un mod subiectiv de percepție și realitatea în mijlocul căreia te afli. Altminteri concluziile sunt false. Interesul pentru folclor, cum observăm cu toții, a intrat într-un fel de penumbră, nici statul nu mai oferă prea mulți bani pentru aceste cercetări. Lumea l-a marginalizat, însă îi va veni vremea curând, cred eu, pentru că societatea modernă, civilizația de consum supertehnologizată a ajuns într-un impas din punct de vedere sociologic și are nevoie de sugestiile acestei lumi care a cunoscut un anume echilibru. Agroturismul care se practică precum o terapie a stresului urban este un semn al acestei nevoi.

A.D.: *Colegii de institut, care știau că lucrați și în teatru, vă priveau ca pe un „trădător" al branșei?*

I.H.: Nu cred că mă priveau cu foarte mare admirație, în sensul că preocupările mele, cochetarea mea cu teatrul li s-a părut, probabil, că ține de neseriozitate sau de o insuficientă concentrare asupra domeniului de studiu asumat. Dar pot spune că folclorul și cercetarea lui mi-au fost principalul avantaj în colaborarea cu teatrul, un izvor de sugestii artistice, etnologice, simbolice, în special.

A.D.: *Ar putea fi calificată, cel puțin o parte din creația dumneavoastră, drept „muzică exotică„?*

I.H.: Prin „muzică exotică" înțeleg muzica de tip folcloric, inclusiv cea românească, cel puțin o parte a ei, mai puțin cunoscută de către public. Nu pot să spun că am făcut asemenea muzică, ci că m-am inspirat din ea pentru a da o anumită prospețime acestui limbaj al ambianței sonore.

A.D.: *Ați fost primul compozitor care ați utilizat instrumentele mai rare din tradiția folclorică?*

I.H.: Când am debutat în teatru, nu eram conștient că fac muzică de scenă, că activez într-un domeniu bine delimitat. care are anumite reguli, față de care eu mă comport într-un fel sau altul, adică încalc aceste reguli, inovez sau le dezvolt.... Colaborasem la un spectacol – *Ritmuri* – cu niște oameni care mi-au plăcut foarte mult pentru că aveau un comportament și un spirit cu totul diferit de cel al colegilor mei din Conservator sau de la Institut. Doar cu prilejul colaborărilor următoare (de exemplu, *Woyzeck* de Büchner, în regia lui Andrei Belgrader) am început să-mi dau seama că fac ceva care are o anumită însemnătate și care se distinge de alte modalități ale muzicii de scenă.

A.D.: *Aș vrea să vă opriți o clipă asupra „*Ritmurilor"...

I.H.: Spectacolul, de care mi-amintesc cu mare bucurie, întotdeauna, îmbina deopotrivă ritmul acestuia, al muzicii și al ciclului vieții. A fost inspirat din credințele și riturile țărănești și încerca să cuprindă universul acestei culturi românești și semnificațiile lui cele mai profunde. Fusese creat, se pare, înadins pentru a participa la Festivalul internațional de la Wroclaw, la care veneau

trupe „libere", nedepinzând de un manager sau de Stat, și a primit premiul cel mai mare din acel an. Cei trei studenți-regizori jucau și ei în spectacol.

A.D.: *Care era noutatea lui?*

I.H.: Apelarea la folclor, pentru că trecuseră deja decenii de când folclorul era unul dintre mijloacele de propagandă și de manipulare a oamenilor. Se întâmplase un fel de înstrăinare față de substanța autentică a acestui fenomen cultural. Din păcate, și astăzi se apelează la folclor ca la un material de consum divertismental, pe care, pe bună dreptate, intelectualii îl ocolesc, din cauza gustului îndoielnic cu care se face difuzarea lui.

A.D.: *Ce spectacole vă mai amintiți cu aceeași bucurie?*

I.H.: Nu știu ce să spun, pentru că îmi sunt dragi multe dintre spectacolele la care am colaborat. Dacă aș lua drept criteriu rapiditatea cu care îmi amintesc de unele, aș începe, de pildă, cu *Woyzeck,* care a fost spectacolul de diplomă al lui Andrei Belgrader, făcut într-un spațiu neconvențional, la Institutul de Arhitectură. O încântare pentru mine și se pare că și pentru public... De asemenea, *Un om de omenie*, spectacol inspirat din folclor la modul superlativ, realizat de Cătălin Naum și jucat la „Podul" mai mult de două decenii, în care era vorba de o nouă modalitate de a folosi muzica în teatru. Apoi, desigur, *Săptămâna luminată* și următorul spectacol cu Mihai Măniuțiu, *Omor în catedrală*, amândouă complexe din punct de vedere al componentei muzicale... dar și spectacole precum cele realizate cu doamna Cătălina Buzoianu, *Penthesileea* la Constanța, apoi *Troilus și Cresida* în regia lui Tompa Gabor, spectacol care m-a încântat în mod deosebit și în privința relației mele cu actorii. Am găsit acolo o echipă de actori tineri și studenți participanți la spectacol, care aveau o disponibilitate unică, nemaiîntâlnită de mine înainte: până și actorii cu un rol foarte important în scenă au dorit, fără să fi apelat la ei, să cânte și să interpreteze la muzica spectacolului – atunci când nu aveau de spus replici, intrau în celălalt rol, de muzicieni. Apoi, desigur, spectacolele realizate de Silviu Purcărete, *Danaidele*, *Bacantele* (pus în scenă la Viena), dar și *Legenda atrizilor*, unul dintre primele sale spectacole inspirate din tragicii greci antici, la care s-a lucrat mai bine de o lună de zile doar pentru o singură reprezentație, în aer liber, având ca decor ruinele cetății Histria. Tot la Constanța, Silviu Purcărete a regizat mai multe spectacole de păpuși, dintre care *Călina Făt-Frumos*, la care am avut de asemenea onoarea și plăcerea de a colabora.

A.D.: *Pretinde teatrul de păpuși un alt tip de disponibilitate, alte legi de compoziție?*

I.H.: Într-un spectacol în care păpușile sunt de-o șchioapă nu se potrivesc compoziții de un volum foarte mare sau de o bogăție timbrală prea exagerată, muzică simfonică, oratorii de dimensiuni care înăbușă parcă scena și personajele gingașe. Teatrul de păpuși este un domeniu fascinant, un teatru aproape fără limite în ceea ce privește fantezia, magia, farmecul vizual și auditiv. Mi se pare semnificativ faptul că Silviu Purcărete a fost vrăjit, la începuturile carierei sale, de posibilitățile acestui univers. Un maestru de talie europeană, după părerea mea, al teatrului de păpuși, care a lucrat și în străinătate, este doamna Kovács Ildiko de la Cluj, cu care am avut șansa și onoarea de a colabora de foarte multe ori.

A.D.: *Să nu uităm un alt moment cu greutate:* „Barbu Văcărescul, vânzătorul țării" și „Occisio Gregorii" *la Teatrul „L.S. Bulandra".*

I.H.: *Occisio Gregorii* era, de fapt, o secvență de teatru în teatru... Un spectacol cu adevărat extraordinar, creat, în întregime, cu genială inspirație, de Alexandru Tocilescu. Era tipul de spectacol în care actorii cântau, dansau, toată ambianța sonoră era făcută de ei. O echipă foarte bună, cea a Teatrului

„Bulandra" – au participat cu toată inima, fără ifose de mari vedete, deși ei se numeau: Mircea Diaconu, Constantin Florescu, Gelu Colceag... A avut foarte mare succes în toate turneele pe care le-a făcut, am primit și un premiu pentru muzica lui, la Festivalul de teatru scurt de la Oradea, în anul 1981, și cred că au fost cele mai multe cronici măgulitoare și la adresa mea... Toca își amintește cu plăcere de el și ar fi vrut să-l refacă, dar nu a mai găsit distribuție potrivită. Era un spectacol aproape subversiv. Tocilescu ar trebui să-și publice acest scenariu...

A.D.: *Cum legați muzica dumneavoastră de spectacol?*

I.H.: Nu atât textul dramatic, cât concepția regizorală este aceea care mă inspiră să compun o anumită muzică, să propun o anumită ambianță sonoră. Fiecare nou spectacol, la care lucrez, este o nouă provocare, de fiecare dată am iluzia că s-ar putea să fac ceva ce n-am mai făcut și sugestiile regizorilor mi se par totdeauna incitante în ceea ce mă privește...

A.D.: *S-a întâmplat vreodată ca muzica dumneavoastră să fie înregistrată pentru un spectacol?*

I.H.: Am fost nevoit, uneori, să accept imprimarea, iar acum îmi face plăcere să o reascult, pentru că a rămas ceva, măcar atât, din spectacolul respectiv. Nu agreez înregistrarea, deși recunosc avantajele ei: este mai comodă și mai „economică" pentru regizor, și pentru teatru, și pentru compozitor. Nu trebuie să stea săptămâni sau chiar luni să lucreze cu actorii, să aibă grija nivelului de interpretare, grija construirii instrumentelor... Sunt însă împotriva *play-back*-ului care se mai practică pe ici pe colo (de pildă, în minunatul spectacol *Iluzia comică* de acum câțiva ani).

A.D.: *De fiecare dată impuneți un soi de cantonament pentru actorii care trebuie inițiați într-un alt tip de univers sonor, de muzicalitate...*

I.H.: Asta mi se pare absolut necesar, pentru că actorului nu i se poate pretinde să fie disponibil, în orice moment, pentru oricare formulă de comportament scenic. Trebuie să îl familiarizezi cu ceea ce dorești să obții de la el și pentru asta este necesar un asemenea atelier. Apelez, de obicei, la mijloace muzicale simple, inspirate din folclor (ca tehnică de compoziție), pentru că drumul către însușirea acestora de către actori este mai scurt decât drumul spre limbajul muzicii de concert. Și pentru că impactul acestor mijloace de expresie asupra publicului este mai puternic și mai sigur, întrucât vizează stratul cel mai adânc al percepției și sensibilității – cel general-uman. Asta nu înseamnă că actorul este capabil să atingă nivelul la care se ridică un membru al unei colectivități tradiționale, al unei culturi folclorice.

A.D.: *Tratați instrumentele ca pe niște personaje...*

I.H.: Nu, n-aș spune chiar așa, însă actorii care mânuiesc instrumente pe scenă ar putea-o face în chip de „roluri" sau fragmente de „rol" (episodic) în care cuvântul este înlocuit cu sunete muzicale, cu ritmuri marcate timbral. Pe lângă vocea actorilor, cu care se poate face muzică în diferite feluri, nu numai la modalitatea clasică de a cânta solo sau în cor, instrumentarul este foarte important. Potrivit principiilor acelei formule de teatru de care vorbeam, așa cum decorul și costumele sunt nu cópii ale realității, ci o interpretare, o transfigurare, o reducere la semne a realității, tot așa și acest limbaj al ambianței sonore ar trebui să fie unul simplu și nu acela al sălilor de concert. Mixtura între muzica sălilor de concert și teatru mi se pare o nepotrivire de caracter și de calitate între cele două. Cu alte cuvinte, ar trebui să existe un limbaj propriu teatrului și un „arsenal" de instrumente care să se remarce printr-o teatralitate mai marcată decât instrumentele clasice. Mi s-a sugerat chiar să scriu, eventual, o broșură în care să dau schițele câtorva dintre instrumentele care pot fi construite de către atelierele teatrelor. Mă voi strădui să public ceva similar. Acel procent de imperfecțiune care se poate ivi în mânuirea acestor mijloace vocale sau

instrumentale ar putea fi benefic pentru spectacolul de teatru. În plus, instrumentele folclorice aduc cu ele și conotații simbolice legate de invocarea fertilității, de alungarea energiilor negative, a spiritelor rele. Sunt semne și semnificații care pot servi miza spectacolului.

A.D.: *Ele dau și o notă de stranietate, care face foarte bine teatrului...*

I.H.: Sigur, dau o notă de exotism, de ciudățenie, de raritate... O parte dintre ele, precum toaca, tălăngile, cârâitoarea și diferite tobe africane și sud-americane, metalofoane asiatice au fost deja asimilate de orchestra simfonică.

A.D.: *Este compozitorul privit ca un partener egal în echipa spectacolului?*

I.H.: Nu întotdeauna. Aș putea spune că, dimpotrivă, muzica de scenă este marginalizată. Ca și când spectatorul s-ar folosi doar de văz și ar auzi doar replicile. După părerea mea, o condiție optimă ar fi ca între membrii echipei de realizatori – regizor, actori, scenograf, compozitor, maestru de lumini și maestru de mișcare scenică – să existe o perfectă comuniune de idei și de sensibilitate artistică.

A.D.: *Care credeți că este locul dumneavoastră printre colegii care scriu muzică de scenă?*

I.H.: Îi apreciez ca oameni și ca profesioniști ai domeniului, dar îmi place să cred că eu fac altfel muzica de scenă. De pildă, oricât de comodă și de interesantă ar fi compoziția la calculator, în care poți rafina și modifica timbrele, poți suprapune și combina muzici diferite, eu așa ceva n-aș face, pentru că nu-mi place muzica imprimată. Mie îmi place muzica aceea pe viu, fragilă, de aceeași natură cu jocul actorului, care astăzi este bun, mâine mai puțin bun. Îmi asum acest risc, dar mi se pare mai frumos așa.

A.D.: *Vă asumați, într-adevăr, un risc din moment ce munca celorlalți muzicieni s-a concretizat în numeroase CD-uri...*

I.H.: Sunt mai mult de 110–115 spectacole la care am colaborat și nu mi-au rămas decât câteva imprimări întâmplătoare.

A.D.: *Aveți partiturile...*

I.H.: Am partiturile, dar ele nu spun nimic, pentru că ambianța sonoră nu se compune numai din note, ci și din combinații pe care nu le-am trecut totdeauna pe hârtie, le-am făcut la modul direct, comunicând cu actorii. Și îmi asum această realitate a efemerității muzicii mele, laolaltă cu efemeritatea spectacolului.

A.D.: *O efemeritate reținută, totuși, de aprecierile criticilor și de premii... Cum a fost cel care v-a fost acordat de UNITER pentru „Săptămâna luminată"...*

I.H.: Mi s-a dat acest premiu mai ales pentru că spectacolul lui Mihai Măniuțiu a făcut o impresie deosebită, publicului i-a plăcut foarte mult, dar și unor critici. Apropo de **premiile UNITER** pentru muzică de scenă. Nu atât un asemenea premiu poate stimula apariția unor muzicieni de teatru buni, ci teatrul însuși. Dacă teatrul românesc va cunoaște o revigorare, dacă va avea spectacole bune și va apela mai des la asemenea formule scenice, atunci vor apărea cu siguranță și tineri muzicieni care să vină spre teatru și mai mulți actori care să învețe muzică. Premiile UNITER ar dezvolta domeniul dacă și cronicile de teatru ar fi suficient de ample, iar cronicarilor li s-ar oferi spațiul care să îngăduie o asemenea tratare în adâncime a unui spectacol, în care să fie judecate, cântărite toate compartimentele acestuia. Atunci caracterul stimulator al criticii, deci și al premiului, ar avea un efect.

A.D.: *Reveniți tot mai des din Germania... Cu ce experiență vă întoarceți din teatrul occidental?*

I.H.: În străinătate am colaborat tot cu regizori români. Așa că... sunt și rămân un „produs" și un slujitor al teatrului românesc.

Andreea DUMITRU

ENESCU adrian ȘI MUZICA DE TEATRU

ACT 1

pentru mine teatru înseamnă darie alexandru
un regizor de teatru care înțelege să combine scena și actorii
(care joacă în fiecare seară altceva)
cu perspectiva sonoră riguroasă a filmului

ACT 2

eu m-am apucat de muzică din nevoia de frumos
eu m-am apucat de muzică din nevoia unei discipline interioare
eu m-am apucat de muzică din nevoia de a duce bătălii pe care să le câștig
ascultând muzica am cunoscut oameni care au compus de-a lungul timpurilor
și care au simțit și ei nevoia de frumos
mulți mi-au devenit prieteni
EVIDENT PENTRU MINE MUZICA DE FILM ȘI DE TEATRU
ESTE UN FRUMOS CÂȘTIGAT CHIAR DACĂ NU AM FĂCUT
FILMELE ȘI PIESELE PE CARE LE-AȘ FI DORIT EU .
FILMUL ȘI TEATRUL M-AU LĂSAT SĂ ÎMI CONSTRUIESC
PERSONAJELE MELE .

ACT 3

Când eram mic fugeam de acasă și apoi de la școală și mă duceam la cinematograf
intram dimineața și ieșeam seara
vedeam de la filmele de război sovietice și chinezești
până la chaplin și stan și bran .....
într-o buna zi proiecționistul care mă vedea toată ziua în sala de cinematograf m-a chemat în cabina lui
așa am început
să „rulez" și „derulez" filmele
și să le „pregătesc" pentru proiecție
MAGIC - MAGIE
erau pentru mine acele umbre de pe ecran
proiecționistul a fost primul meu prieten adevărat
îmi spunea povești

de fapt erau scenariile filmelor pe care el
un simplu proiecționist le-a văzut din cabina lui
am început să „ fur „ fotograme din diverse filme
erau săruturi , bombe , tancuri , cer , soare ,camioane, oameni care râdeau , oameni care plângeau.....
pelicula am lipit-o pe un abajur de la o lampă și cu un sistem de sfori inventat reușeam să fiu un mic lumière, și să îmi proiectez imaginile adunate
m-am rugat de tata să îmi cumpere un acordeon
și singur am învățat să cânt la el
așa am început să compun primele muzici de film
pentru fotogramele în mișcare de pe abajurul lămpii mele
un pas uriaș l-am făcut atunci când am reușit
să am un diapozitiv
am inventat un sistem GENIAL de sârme cu care schimbam imaginile cu piciorul pentru că mâinile îmi erau ocupate de „orchestra" mea .....
saltul tehnic a fost uriaș
puteam să văd proiecția pe perete
iar eu cântam de mama focului la acordeon
creând sunete pentru „ filmele „ mele .....
apoi am început să învăț ordonat și meticulos
(credeam eu) totul despre muzică .....
prin anii '90 am văzut un film italienesc
se numea CINEMA PARADISO
era vorba de un copil și un proiecționist
copilul a învățat de la proiecționist să proiecteze filme
apoi i-a devenit prieten
acțiunea se petrece într-un sat din sicilia și preotul satului îl obliga pe proiecționist să scoată din filme toate scenele în care personajele se sărutau sau se îmbrățișau
proiecționistul a lipit toate cadrele-săruturi tăiate din filme și și-a făcut filmul lui, l-a păstrat cu grijă într-o cutie și l-a lăsat bunului-copil-prieten după moartea sa
acel „film al săruturilor și îmbrățișărilor" este unul dintre cele mai emoționante filme pe care l-am văzut.....

MORALA : filmul nu este numai FICȚIUNE.....

ACT 4

pentru mine teatru înseamnă darie alexandru .
un regizor care a înțeles CĂ TEATRUL NU ESTE NUMAI FICȚIUNE...

IRINEL ANGHEL

Născută în București, 1969
STUDII
Absolventă a Liceului de Muzică „George Enescu", secția pian (1988)
Absolventă a Academiei de Muzica din București, secția muzicologie (1994), cu teza *Dimensiunea arhetipala a creatiei muzicale românești contemporane,* **si secția compoziție (1996)**
Master în muzicologie (1995) și în compoziție (1997) în cadrul Academiei de Muzică din București
A studiat cu: Octavian Nemescu (compoziție), Octavian Lazăr Cosma (muzicologie)
PREMII
Premiul I **la Concursul Național de Creație – Ediția I (1998),** *organizat de Radiodifuziunea Română,* **pentru lucrarea simfonica** *Mondes Impossibles I.* **Aceeași lucrare a fost selectata în 1999 la Tribuna Internațională a Compozitorilor de la Paris, pentru a fi difuzata de către toate radiodifuziunile din lume**
Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România **(1998) pentru volumul** *Orientări, Direcții, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*
Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România **(1999) pentru muzică de cameră (lucrarea** *La Persistance de la Memoire)*
Premiul „George Enescu" al Academiei Române **pe anul 1999**
Premiul II **la Concursul Internațional de Compoziție „Thomas Bloch" – Paris, pentru piesa** *GlassRope pentru glassharmonica si banda*
Premiu de creație **la Mons, în Belgia pentru lucrarea** *Chimeres pentru violoncel si orchestra de camera,* **oferit de „Pepinieres Europeennes pour Jeunes Artistes"**
Premiu de creație **oferit de Fundația Siemens pentru lucrarea** *Labyrinthe pentru solist si orchestră* **(primă audiție, Festivalul Toamna Varșoviană 2002)**
Premiul „Uchimura" **pentru spectacolul** *Amantii însângerati* **de la Teatrul Național București (acordat întregii echipe de realizatori: regia Alexandru Tocilescu, scenografia: Puiu Antemir, muzica originală Irinel Anghel)**
ACTIVITĂȚI
Din 1994, asistent de cercetare la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" din București
Din 1996, redactor la revista „Muzica" a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, a Societății Internaționale de Muzică Contemporană și membră SACEM
Fondatoare, membră (pian, percuție, acordeon, khaen, Gu Zheng) și director artistic al ansamblului de muzică contemporană „Pro Contemporania". **Activități concertistice: recitaluri, concerte, turnee în străinătate.**
Activitate publicistică (reviste de specialitate – „Actualitatea muzicală", „Muzica", „Melos" și dicționare – *Kammermusikfuhrer,* Herausgegeben von Ingeborg Allihn, 1998, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung)

Lucrările sale muzicale au fost cântate în România (în cadrul „Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi" de la București – ediția 1991, 1997 și 1998, 2000, 2001. „World Music Days" – 1999 și în cadrul Festivalului „Archaeus" – 1998). Republica Moldova (Festivalul de muzică contemporană de la Chișinău – 1992, 1998), Suedia (Zilele culturii române – 1995), Danemarca, Germania, Albania, Belgia (Festival au Carre), Olanda, Franța (Lyon – European Forum for Emerging Creation). Italia, Elveția (Radio Berne, Radio Suisse Romande), Israel (Tel Aviv, Ierusalim), Polonia (Festivalul „Toamna varșoviană").

În prezent este doctorand la Universitatea de Muzică din București cu un proiect de teză referitor la **„Muzica suprarealistă".**

Realizator al teatrului instrumental „Notorious" la Opera Națională Română (2000)

Realizator al spectacolului de muzică (Irinel Anghel) și poezie (Răzvan Tupa) cu titlul *Conversatii furate* la Palatul Cantacuzino, București, ca lansare a orientării „noului suprarealism" în România.

Artist integrat „Centrului Mondial al Artelor Iemnului" – 2002 (director: Paul Cornel Chitic)

Director adjunct al celei de a 13-a ediții a Festivalului „Săptămâna Internațională a Muzicii noi" (București, mai 2003)

LUCRĂRI PUBLICATE & CERCETĂRI MUZICOLOGICE

Volumul *Orientări, directii, curente ale muzicii românesti din a doua jumătate a secolului XX.* **Ed. Muzicală, 1997, București**

STUDII ÎN REVISTA „MUZICA" A U.C.M.R.:

De la sonor la grafic: spiritul geometric al creației lui Anton Webern (3/1991)
De la Caragiale la metamuzică: opera „Revuluția" de Adrian Iorgulescu (1/1992)
Considerații asupra conceptului de metamuzică (3/1992)
Compoziția muzicală ca biosistem. Legea formalizării Naturale Automate (1/1993)
Cvartetul de coarde „Dincolo de Viena" de Costin Cazaban (2/1993)
Muzica conceptuală (3,4/1993)
Muzica minimală repetitivă (4/1994)
Muzica non-evolutivă (2/1995)
***O posibila teorie a creației arhetipale* (4/1996, 1/1997)**
***Funcția anomaliei în creația muzicală* (2/1999)**
***Estetica onirică* (1/2001)**

COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE:

„Trei modalități de integrare a geometrismului în muzica secolului XX: structurală, conceptuală, arhetipală" **(Simpozion de „Artă Concretă" – Editura Crater – București, 1998**

„O posibilă sistematizare a arhetipurilor muzicale" – **(Simpozionul „Recuperările arhetipale în muzica contemporană", SIMN 1998)**

„Noul Suprarealism" – **Simpozion Internațional organizat de ICARE (mai 2001)**

ALTE CERCETĂRI:

"Scindarea estetică a muzicii secolului XX"
"Analiza comparata a limbajelor muzicale ale secolului XX"

LUCRĂRI MUZICALE

***Cellosonata*, 1993 (p.a. București, 1993, Andrei Kivu – cello)**
***Morfogeneza* (flaut, clarinet, fagot, percutie), 1991 (p.a. Bucuresti 1991, Săptămâna Internațională a Muzicii Noi – ediția I, ansamblul „Pro Contemporania")**
***Subconversații* (vioară, clarinet, trombon, percuție), 1992 (p.a București, 1992, ansamblul „Pro Contemporania")**
***Fur Elise String Quartet*, 1993 (p.a. Bucuresti 1993, ansamblul „Pro Contemporania")**
***Rezonante* (viola, cello, pian, percuție), 1997 (p.a. București, 1997, ansamblul „Hyperion")**
***Invocatio* (ansamblu instrumental și grup vocal), 1992 (p.a. Chișinău, 1992 – Festivalul Internațional de Muzică contemporană, ansamblul „Pro Contemporania")**
***Entre le Ciel et l'Enfer, Hommage a Bosch* (oboi, clarinet, fagot, pian, percuție, vioara, cello), 1997 (p.a. București 1998 – Festivalul Internațional „Archaeus" – editia I, ansamblul „Archaeus")**
***Miro en Miroir – Hommage a Miró* (flaut), 1998 (p.a. București 1998, Ion Bogdan Ștefănescu – flaut)**
***Ephemeral Equilibrium* (fagot), 1999 (p.a. București 1999, Vasile Macovei – fagot)**
***Silhouettes fantomatiques* (2 violoncele, percuție + întâlnire finală cu o trompetă) - 1999**
***La Persistance de la Memoire* – Hommage a Dali (4 percutionisti, vioara, viola, cello, orga, acordeon), 1998 (p.a. București, 1998 – Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, ediția a 8-a, ansamblul „Game")**
***La Dissolution de la Persistance de la Memoire* (3 percutionisti, contrabas, orgă, acordeon, celesta) - muzica de spectacol, 1998 (p.a. București, 1998, ansamblul „Pro Contemporania")**
***H.E.D.E.B.E.G* (flaut, clarinet, pian, voce, percuție, vioara, cello) - 1996**
***Peștera inimii* (cello, percutie), 1998 (p.a. București, 1998, Andrei Kivu – cello, Irinel Anghel – percuție)**
***Metablues* – (pian), 2000 (p.a. Amsterdam, 2000, Marcel Worms – pian)**
***Everything and Nothing* – (Viola&harmonica), 2000 (p.a. Wuppertal, 2001, Thomas Beimel-viola)**
***Fascination* – (cello, Gu Zheng, khaen, banda) - 2002**
***Visions provoquees par un mystere* (cello, pian, percuție, khaen, banda) (p.a Lyon, 2001, Andrei Kivu – cello, Irinel Anghel – pian, percuție, khaen)**
***Povestea celor trei care au visat* (clarinet, vioara, pian, khaen, percuție, tromba lontana), 1999 (p.a. 2001, București, Trio Aperto + Andrei Kivu – tromba lontana, Irinel Anghel – percuție, khaen)**
***Le Quasi – Infini* (2 flauti, acordeon, vioara, viola), 1999 (p.a., Wuppertal, 2001, Ansamblul Partita Radicale)**
***Distances* (2 trompete, clavecin si orchestra), 1999 (p.a. București 2001, Orchestra de Camera Radio, dirijor: Cristian Brâncuși)**
***Muzică pentru Vassarely* (orchestra), 1994 (p.a. Bucuresti, 1994, Orchestra Academiei de Muzica din București, dirijor: Radu Popa)**
***Mitul lui Sisif* (orchestra), 1995 (p.a. Bucuresti, 1995, Orchestra Academiei de Muzica din București, dirijor: Radu Popa)**
***Turnul Babel* (orchestra), 1996 (p.a. București, 1996, Orchestra Academiei de Muzica din București, dirijor: Radu Popa)**
***Rinocerii* (orchestra), 1997 (p.a. București, 1997 – Săptămâna Internationala a Muzicii Noi, ediția a 7-a, Orchestra Națională Radio București, dirijor: Ludovic Bacs)**
***Mondes Impossibles I* – Hommage a Escher (orchestra), 1998 (p.a. București, 1999, Orchestra de Camera Radio București, dirijor: Horia Andreescu)**
***Chimeres – Hommage a Rene Magritte*, 2000 (p.a. 2000, Mons, Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, dirijor: Jean-Paul Dessy, Solist: Andrei Kivu)**
***Labyrinthe* – pentru solist și orchestră de cameră, 2001 (comanda a Fondului Cultural Siemens)**
***Muzica de scena* pentru spectacolul „Amanții însângerați" (Teatrul Național) – 2001**

(C.V. întocmit de compozitoare)

Irinel ANGHEL

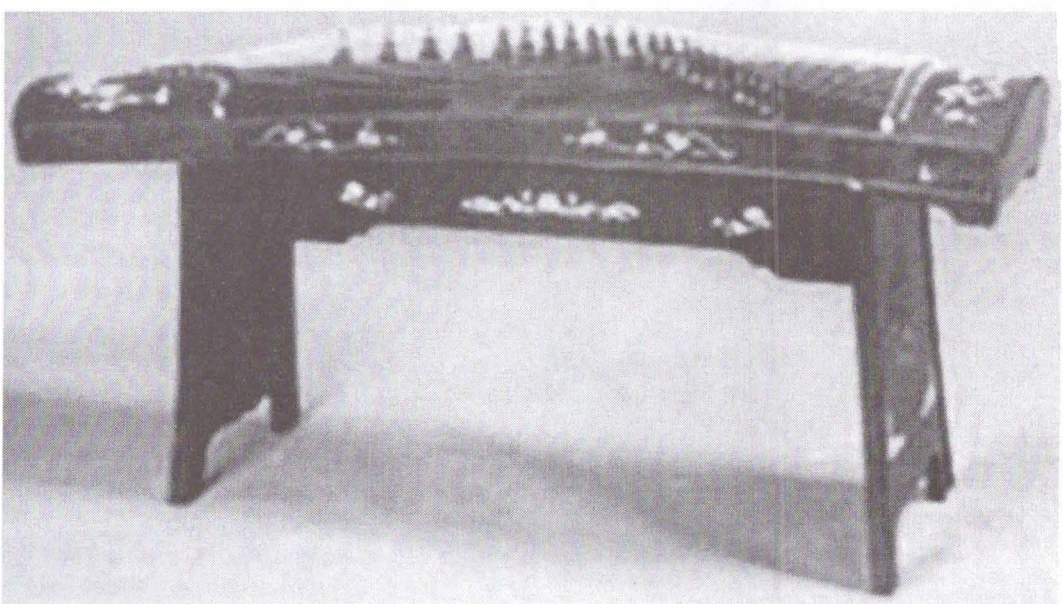
„Faptul că am scris și muzică de teatru" ...

...i se datorează lui Toca (Alexandru Tocilescu *n.n.).*

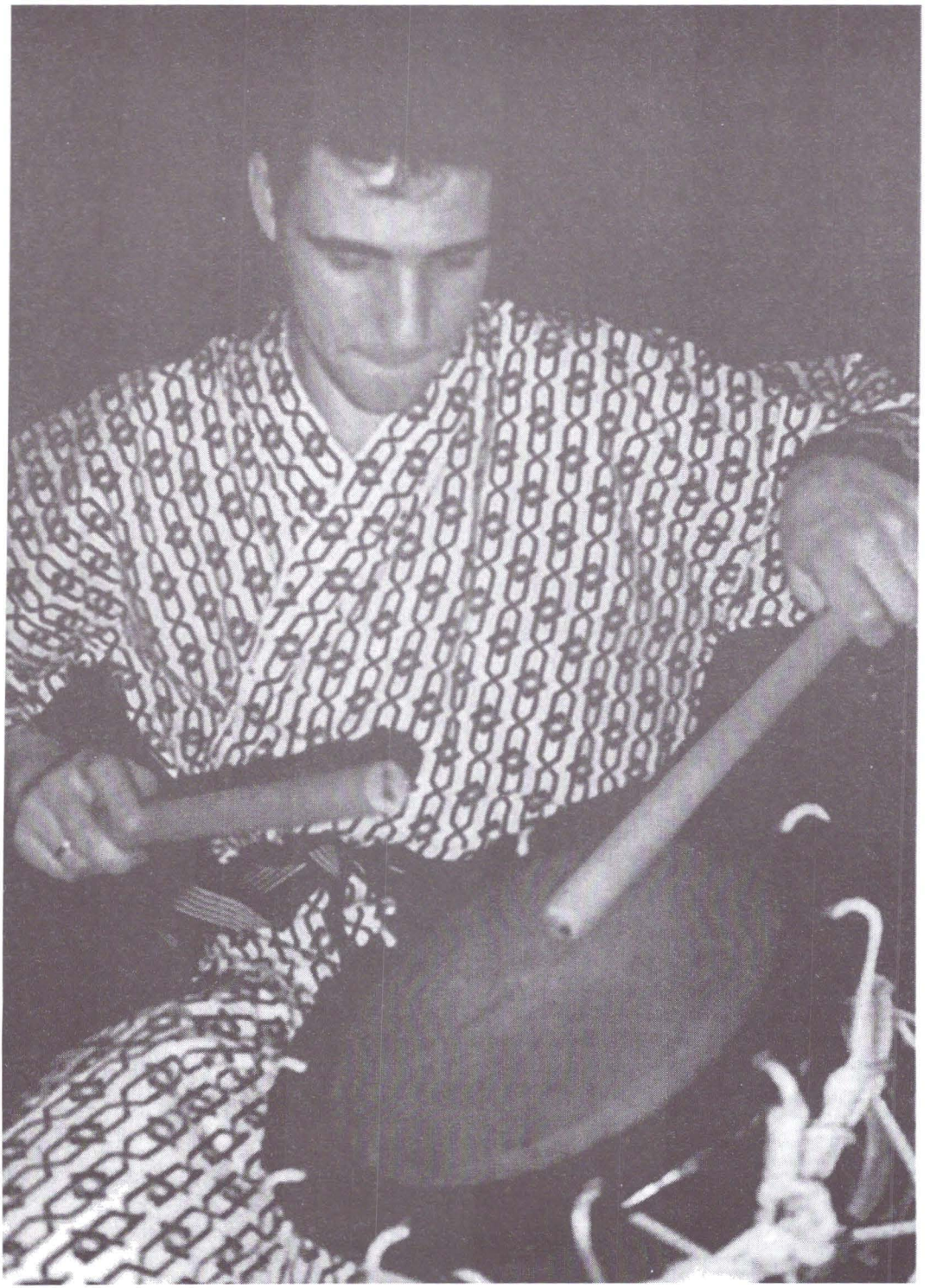
De prin 1998 – dacă îmi amintesc bine – el m-a tot „ademenit" cu ideea de a lucra împreună (Toca fiind un fidel spectator al concertelor de muzică contemporană și, deci, la curent cu ceea ce facem noi de regula – eu și colegii mei din ansamblul *Pro Contemporania*). Până când m-a chemat cu propunerea concretă de a-i scrie muzica originală la spectacolul Amanții însângerați, pe care l-a montat în 2001 la Teatrul Național : o muzică pe care o dorea de la bun început cântată live, în strânsă legătură cu mișcarea scenică, cu jocul actorilor. Am acceptat – mai întâi pentru ca aveam încredere în Toca, în intuiția lui (mai mult decât aveam încredere în mine pentru această „misiune") și apoi, pentru că „oferta" se potrivea preocupărilor mele (nu mă obliga să ies prea tare din sfera muzicii pe care o scriu de obicei pentru sălile de concert).

La acestea se adaugă tentația utilizării instrumentelor tradiționale asiatice, exotice, pe care eu și cu Andrei Kivu le avem acasă, în colecția noastră ce se îmbogățește continuu.

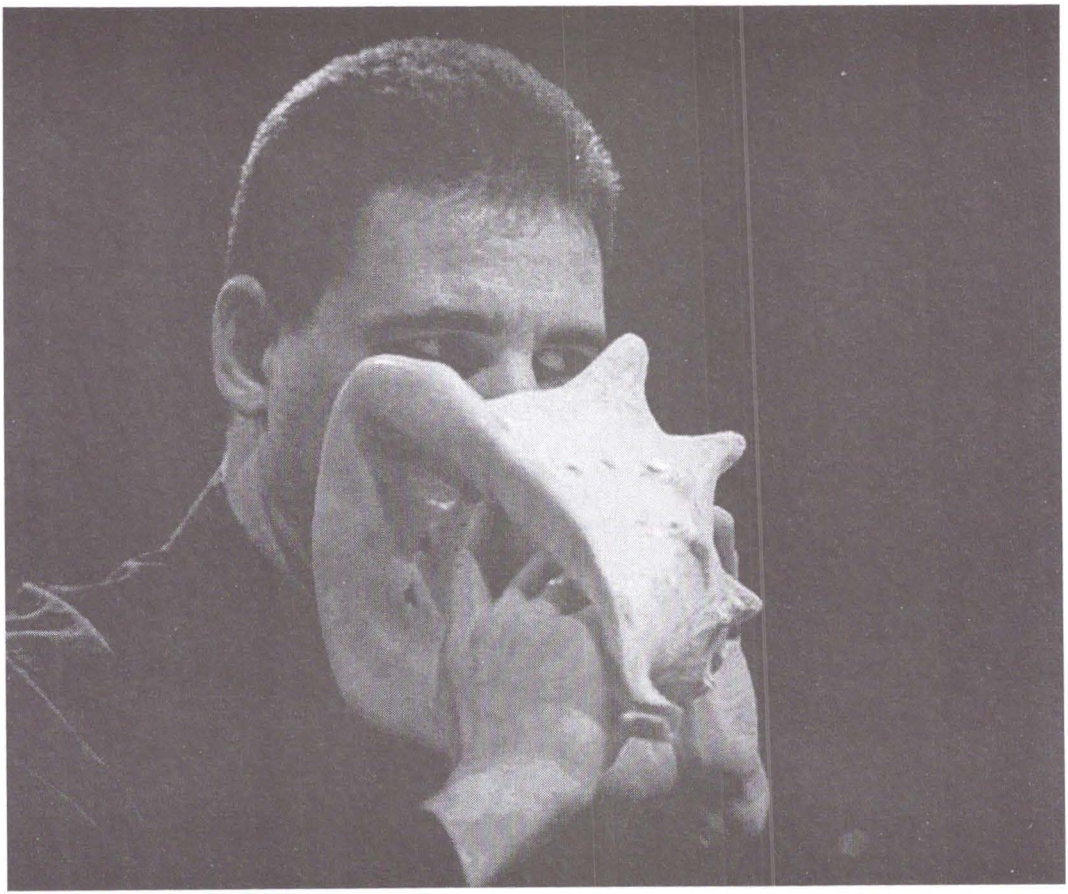
Posibilitatea de a da noi înșine viață acestei muzici de spectacol (eu, violoncelistul Andrei Kivu și flautistul Ion Bogdan Ștefănescu – toți trei, membri ai ansamblului *Pro Contemporania*, înființat în 1990) mi-a dat iarăși un argument decisiv de a intra în această aventură, deoarece muzica mea are în general nevoie de anumiți interpreți, cu calități speciale, capabili de a se elibera de rutina academică, deschiși experimentelor, și – foarte important – care să poată manevra



Gu zheng (instrument cu 21 de corzi, varianta chinezească a koto-ului japonez).



Andrei Kivu cântând la Taiko (toba japoneză).



Andrei Kivu cântând la scoică (Tibetan Conch Horn).

mai multe instrumente, în afara celor pentru care s-au antrenat de-a lungul studiilor lor universitare.

Pentru a va face o vagă idee despre ceea ce se întâmplă pe pasarela sălii Camil Petrescu a TNB – acolo unde suntem plasați noi muzicienii, în fiecare seară când spectacolul *Amanții însângerați* este programat – „arsenalul" instrumentelor la care noi, cei trei interpreți cântăm, cuprinde (pe lângă flaute și violoncel): shamisen japonez, khaen cambodgian, tzitera, tromba lontana, acordeon și multe instrumente de percuție (boluri Zen, water-gongs, water-drums, crotale, wood-blocks, Tam-Tam, Deff, Rainstick, ferăstrău, etc).

Luxuriança mijloacelor asigură și coloritul expresiv al muzicii acestui spectacol care este în același timp nouă, dar și cu puternice influențe orientale. Personajul muzicii face, de altfel, o bună pereche cu cel întruchipat de actorul Răzvan Ionescu (europeanul care „trage cu ochiul" și povestește întâmplările) – în ideea realizării saltului în contemporaneitate al acestei montări.

M-am bucurat de primirea Premiului Uchimura pe anul 2002, acordat echipei de realizatori și de actori ai spectacolului *Amanții însângerați* și sper ca publicul bucureștean să mai aibă ocazia o vreme, să-l urmărească în stagiunea Teatrului Național.

Irinel Anghel cântând la Sheng (orga de gură – China).

Pentru cei ce au luat contact cu muzica acestui spectacol și le-a plăcut, îi invit să-și învingă inhibiția de a călca în sălile de concert atunci când este programată muzica contemporană. Festivalul „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi" ediția a 13-a a avut loc la București în perioada 23–30 mai, în Studiourile Radiodifuziunii Române, la Palatul Cantacuzino, Universitatea de Muzică din București și sala ARCUB. În calitate de director adjunct al acestui festival, îi pot asigura pe cei interesați de calitatea și spectaculozitatea performanțelor incluse în programul acestei manifestări ample ce se dorește o ocazie pentru bucureșteni de a se „împrieteni" cu muzica nouă.

SCENOGRAFIE

FLORICA MĂLUREANU

Curriculum vitae

După studii făcute cu scenogralul Mihai Tofan la Institutul de Arte Plastice din București, timp de peste un deceniu, Florica Mătureanu realizează decoruri și costume în diferite teatre din țară. Debutează în spectacolul regizorului Laurențiu Azimioară, *Andromaca* de Racine (Ploiești, 1964). Va lucra într-o diversitate de formule și procedeee cu aproape toți regizorii importanți din acea perioadă: Liviu Ciulei, Ion Cojar, Sorana Coroamă-Stanca, G. Harag, Ivan Helmer, Emil Mandric, Aureliu Manea, Radu Penciulescu, Horea Popescu, Nicolae Scarlat, Andrei Șerban, Alexandru Tatos. Menționăm selectiv: la Ploiești – *104 pagini de dragoste* de E. Radzinski, *Reteta Makropulos* de K. Eapek (1965), *Cocioabele Londrei* de G. B. Shaw (1967), *Cafeneaua* de C. Goldoni (1970). *Macbeth* de Shakespeare (1976); la Târgu Mureș – *Fizicienii* de Dürrenmatt(1966). *George Dandin* de Molière. *Iubirile lui Platonov* de Cehov (1968), *Macbeth* de Shakespeare (1969), *Săptămâna patimilor* de Paul Anghel, *Înainte de potop* de Nagy Istvan (1971). *Iubire* de Barta Lajos (1973); la Teatrul Național din Cluj Napoca – *Mutter Courage* de Brecht (1975); a București – *Becket* de J. Anouilh (Teatrul Național, 1968), *Regele Lear* de Shakespeare (id., 1970), *Danton* de Camil Petrescu (id. 1974). *Năpasta*, *Conu Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale (id., 1974). *Elisabeta I* de Paul Foster (Teatrul „Bulandra", 1974). *Rața salbatică* de Ibsen (Teatrul Mic, 1976). La Teatrul Național din Craiova (1976), semnează și regia la *Macbeth* de Shakespeare și *Capul* de Mihnea Gheorghiu (împreună cu Mircea Cornișteanu).

Peste hotare, în Croația, este scenografa spectacolelor cu *Vânătoarea regală a soarelui* de P. Schaffer (1971), și *Scoala bărbaților* de Molière (1973).

Foarte activă, este prezentă pe genericul filmului *Pintea* (1976, regia Mircea Moldovan)

Din 1976, se stabilește în Occident, mai întâi în Franța, apoi, din 1984, în Elveția.

Teatrografia sa franceză cuprinde, între altele. *Elisabeta I* de Paul Foster (Teatrul Chaillot), *Visul unei nopti de vară* de Shakespeare (Nanterre), *Platonov* de Cehov, *Poveste din pădurea vienezâ* de Odon von Horvath (Teatrul Comunei Aubervilliers), *Mandragora* de Machiavelli (TEP).

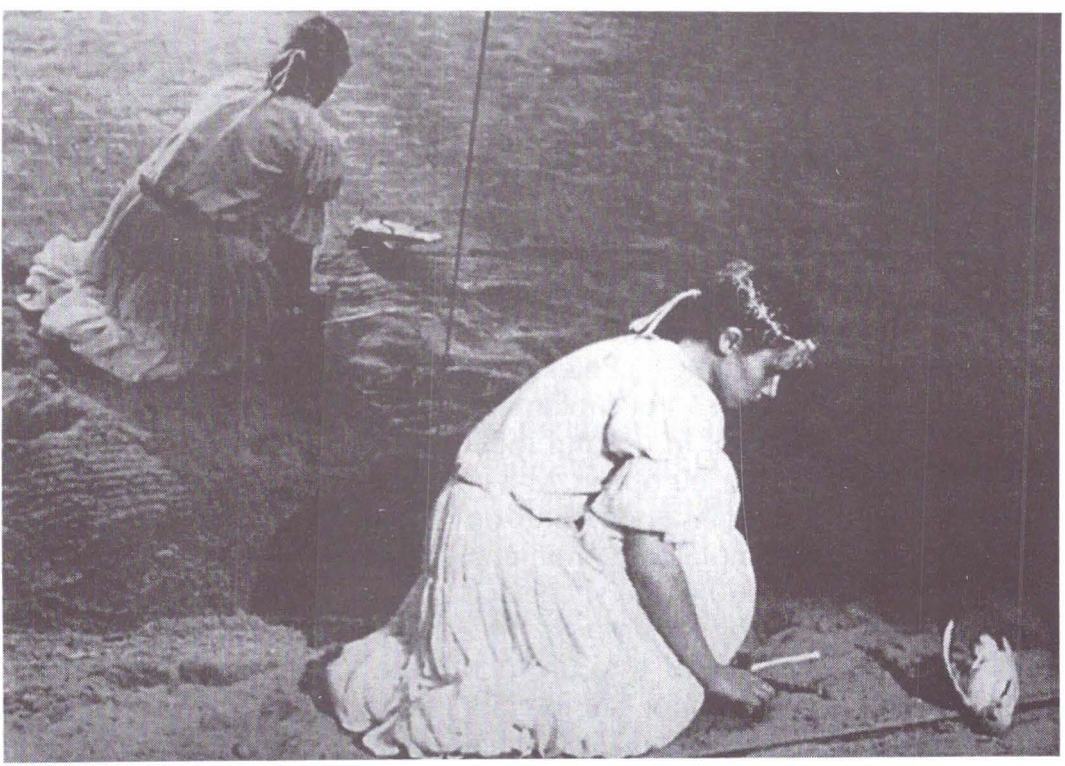
În Germania, colaborează la montarea pieselor *Galileo Galilei* de Brecht (Festivalul din Recklinghausen), *Macbeth* de Shakespeare, *Mustele* de Sartre, *Peste și vin* de Ignazio Silone (Wuppertal), *Mizantropul* de Molière (Düsseldorf), *Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Brecht (Dortmund), *Fiesco* de Schiller (Karlsruhe).

Pentru scenele elveține, concepe decoruri și costume la *Noaptea regilor* de Shakespeare, *Tartuffe* de Molière, *Trilogia vilegiaturii* de Goldoni (Bâle), *Pescărușul* de Cehov, *Cafeneaua* de Goldoni, *Cel care voia să fie rege* (după *Macbeth*, când semnează și regia). Se adaugă plastica marionetelor din *Pasărea de foc* (Geneva).

La spectacolele de operă, creează mai ales costumele: *Boris Godunov* de Musorgski (Paris, Geneva), *Robert diavolul* de Meyerbeer (Paris), *Carmen* de Bizet (Essen), *Lucrezia Borgia* de Donizzetti (Veneția, Nancy, Barcelona), *Orlando Baladino* de Haydn (Viena), *Ana Bolena* de Donizzetti (Marsilia), *Othello* de Verdi (Paris), *Wilhelm Tell* de Rossini (Geneva).

Recent, a făcut scenografia pentru *Teatrul comic* de Goldoni, în regia Ancăi Bradu (Veszprem, Ungaria) și *O scrisoare pierdută*, regizor Grigore Gonța (Teatrul Național din București).

I.C.



Pescărușul de Cehov. Regia: Vlad Mugur (Teatrul din Constanz).

ION CAZABAN

O scenografă regăsită

Numele Floricăi Mălureanu s-a făcut repede cunoscut, după terminarea Institutului de Arte Plastice, unde l-a avut ca profesor pe scenograful Mihai Tofan. Faptul că i-a fost asistentă, încă studentă fiind (*Othello* la Naționalul din Craiova), arată prețuirea profesorului. În armonie cu viziunea fiecărui spectacol la care avea să colaboreze, cu modul de a lucra al fiecărui regizor (ea însăși atrasă, uneori, să practice regia), creația sa își stabilește și își păstrează, totuși, o clară identitate. Dar, o dată cu plecarea sa în Occident, la mijlocul anilor '70, numele ei va dispărea pentru o vreme – cum li s-a întâmplat și altora – din publicațiile de specialitate. Ce și cum a realizat în Franța, Germania sau Elveția, cei mai mulți au aflat abia după 1990. Într-un reportaj de televiziune, am putut s-o vedem, alături de regizorul Petrică Ionescu, pe când pregăteau montarea unei opere...

De la primele sale decoruri – îmi amintesc piesa lui Radzinski, *104 pagini de dragoste* – remarcam tendința Floricăi Mălureanu de a reduce ambianța de joc la câteva repere esențiale, mobile și obiecte evocatoare. Majoritatea erau decoruri conturate cu o extremă economie, cu știința amplasării elementelor constitutive, puține dar de maximă elocvență, indicând ceva mai mult decât locul acțiunii: o stare, o atmosferă, o tonalitate. Laconic, decorul conceput de Florica Mălureanu nu a fost și nu va fi vreodată lacunar. Stimulându-ne imaginația, nu-i simțim vreo lipsă! Eliptic, aluziv, concis, sugestiv – cum se va menține – acest decor nu se limitează la o exactă localizare, ci aduce punctări emoționale în desfășurarea spectacolului. Și asta într-o mereu dorită interdependență cu jocul actorilor. Va fi obiectivul urmărit cu consecvență într-o diversitate de formule și procedee, decurgând, firește, din colaborarea sa cu regizori foarte diferiți. Florica Mălureanu apelează mai rar la dispozitivul etajat, la pantele și punțile unui anumit mod de structurare a universului dramatic. Cel mai des, decorurile sale propun interpreților un joc în strânsă legătură cu formele de relief ori cu obiectele dispuse în spațiul scenei.

Semnează, uneori, o scenografie explicită, care apelează la resurse cinetice (*Becket*) și permite corelații în timpul dramei, dar frecvent, una în care sensul metaforic, aura simbolică se accentuează. Decorurile aparțin tot mai pronunțat unei poetici teatrale ce așteaptă participarea imaginativă și intuiția publicului. Câteodată, asigură un surplus de emoție, inexistent în text (ca spațiul labirintic, dezolant, configurat din cadre de uși și ferestre, pentru *Înainte de potop*). Un singur element de mobilier, cu semnificație primordială, organizează centripet spațiul. Poate fi un pat alb cu baldachin sau un scaun fără nimic deosebit, plasat pe un practicabil circular, delimitat de oglinzi cețoase (*Iubire*). Sau un tron primitiv, din blănuri și coarne de animal (*Macbeth*). Poate fi un obiect rezultând dintr-o inventivitate alegorică, închipuind Războiul ca un tăvălug negru, straniu luminat (*Mutter Courage*, spectacol în care Brecht se întâlnea cu Arrabal!). Aceleași amănunte sunt reluate cu funcții distincte, diferența fiind de sugestie și de sens. Niște simple fâșii de pânză sugerau, în lumină, bolta unei catedrale (*Becket*). Confecționate din polistiren lucios, corespundeau, printr-o intensă vibrație, tensiunii dramatice crescânde (*Macbeth*). Altfel, zdrențuite, murdare, se asociau cu dezastrul războiului (scheletele) și decăderea sângeroasă a umanului (celebra

căruță, acum pe afet de tun, din *Mutter Courage*). Pe întinderea unei scene centrale, așezarea obiectelor cu „potențial dramatic", sub mobilitatea reflectoarelor, susținea firul narativ al spectacolului și expresivitatea interpretării (*Elisabeta I*). Ele devin un fel de „borne" care dau sens prezenței și mișcării actorilor pe scenă. Reducerea la esență și sugerarea tensionată nu și-ar atinge scopul fără implicarea actorului. Pentru a spori expresivitatea, scenografa cultivă așa-numitele „accidente", formele de relief care fac, uneori, suprafața de joc convexă sau concavă. Ceea ce se resimte în pozițiile, gestica și mersul interpreților. În câteva spectacole, va folosi decorul moale, din burete, în care pașii alunecă împiedicați (pântecele chitului din *Iona*). Altădată, scena e acoperită cu un strat gros de pulbere, unde personajele se înfundă și se împleticesc (în zăpadă, după intenția creatorilor, deși, pentru *Macbeth*, putea fi o ninsoare teribilă de cenușă!).

La aproape trei decenii de absență din țară, Florica Mălureanu revine pe afișul Naționalului bucureștean, unde altădată colaborase la spectacole memorabile. Montarea de azi cu *O scrisoare pierdută* nu este, însă, pentru ea, primul contact cu dramaturgia lui Caragiale. Pentru *Conu Leonida...* a realizat, tot la Național, un decor care participa cu umor la acțiune, încât cronicarii observau, cum el însuși „tremură de frică". La *Năpasta*, experiment pe o scenă deschisă, a utilizat din nou o suprafață de burete ce stânjenea semnificativ, ca o clisă, deplasarea personajelor. O metaforă extinsă senzorial impregna locul unde se aflau actorii, marcându-le jocul, solicitându-i stilistic.

La prima vedere, decorul *Scrisorii pierdute* ne surprinde printr-un decorativism neobișnuit; pe măsură ce asimilăm intențiile spectacolului, impresia se schimbă și regăsim semnalmentele și procedeele unui creator care, revenind în fața ochilor noștri după un timp îndelungat, vrea să fie recunoscut. Ovalul negru și cel alb, interior lui, sugerează compozițional o rotire pe loc, ceea ce poate afla un argument chiar în evoluția comică a personajelor caragialiene, cu preocupările lor obsedante. Să adăugăm sugestia ecranului rotund care „diafragmează" dansul lui *Tipătescu* și *Zoe*, în ritm de fierbinte tangou. Și la începutul și la sfârșitul spectacolului, dansul lor este oferit în efigie, nu numai pentru a le revedea amorul din perspectiva actuală a telenovelei, dar pentru că amorul lor – ce include și pierduta scrisoare – stă în centrul evenimentelor, fiind gata să le modifice cursul.

Este o scenografie în alb și negru (până la un moment dat!), cu derivate și nuanțări în costume. Nu putem să nu ne gândim la aceeași rezolvare cromatică (unica, probabil, în trecut) din montarea realizată de Radu Stanca și Olga Mutiu (Sibiu, 1960), unde pe regizor nu-l interesa pitorescul petelor de culoare, nici particularul sau particularizarea, ci îndeosebi reprezentarea virulentă a unui mod de viață, în liniile sale generale, revelatorii. Acum, numai fotoliile galbene, urcate din sală în proscenium, frapează, dar își vor descoperi apoi justificarea... Un fond de folii prelungi, filiforme, se leagănă ușor, dinamizând discret spațiul, fără a încărca imaginea. Pentru a concentra privirea spre centrul scenei, asupra canapelei vaste – oval orizontal dispus în ovalul vertical al cadrului. Seamănă cu o imensă scoică zebrată, dungile negre aducând, posibil, cu o fisurare elegantă a albului. Această scoică pare un simbol erotic, evitând însă culoarea aprinsă pentru un grafism rațional. De fapt, este un practicabil moale, utilizat în diferite situații, de personaje uneori așezate, alteori agitate, perorând în picioare. Manifestându-și fie dorința amoroasă, fie dorința politică, aproape toate personajele vor sta pe canapea, pe acest teren senzual, dar incert în moliciunea sa. Când e cazul, *Zoe* și *Cațavencu* se ascund după ea, iar *Cetățeanul turmentat* o parcurge cu o

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale. Regia: Grigore Gonța (TNB).

răsturnare amuzantă. Totuși, se joacă mult în restul scenei ori stând pe fotoliile din proscenium, cu adresă directă la public.

La adunarea electorală, foliile de fundal vor fi pictate de lumini tricolore, canapeaua este înlocuită de o tribună flexibilă, instabilă, nesigură, ducându-i pe vorbitori la accidente rizibile. Nervozitatea izbucnirilor și păruiala colectivă sunt însoțite de zbuciumul dramatic al foliilor.

Grădina lui *Trahanache* este indicată doar de o frunză emblematică, nefiresc de albă. Pe scena întinsă, se preferă constant albul luminos, cuprinzător, pe care siluetele personajelor se detașează, făcând vizibil ce păstrează ele din trecut și ce aduc astăzi, deliberat sau involuntar. În final, pe fundalul cu sclipici auriu, festiv, kitsch, se introduce un portal (mai degrabă), capabil să țină deasupra un taraf în costume populare, cu brâu tricolor.

Esențializarea, spațiul gol, epura cromatică, elementele moi. relieful acordat canapelei supradimensionate din centrul scenei – le înțelegem, cum se cuvine, ca semne de continuitate conceptuală într-o creație scenografică de care am fost despărțiți prea mult timp. Înainte de orice, momentul reîntâlnirii cu Florica Mălureanu a fost, inerent, un „memento" necesar.

Florica MĂLURANU

„Învăț din documentare enorm. Învăț să simplific și să esențializez."

Dragoș Buhagiar: *Cât de aproape au fost așteptările tale vizavi de „Scrisoarea pierdută", de ceea ce a ieșit în cele din urmă?*

Florica Mălureanu: Răspunsul meu să știi că este direct și clar. Nu pot să-mi permit eu să fac critica acestui spectacol, pentru că am fost implicată. Pot să spun că propunerile pe care ni le-am stabilit cred că în proporție de 90% sunt aproape făcute. Eu nu știu dacă noi am fost buni sau răi, asta nu mai știu. Ce pot să spun, din punctul meu de vedere, e că am făcut-o cu o credință teribilă și nu am schimbat nici una dintre părerile pe care le-am avut despre ceea ce am de făcut. Deloc. Sigur că am avut greutăți tehnice... Mare păcat pentru Teatrul Național că are o instalație electrică dezastruoasă. Spectacolul se baza aproape 50% pe lumină. Teatrul a făcut câteva eforturi... dar păcat că n-a făcut mai multe. Nu se poate cu zece proiectoare să termini un spectacol! Tot materialul lor este vetust și... nu-i bun de nimic! Asta a fost singura mea gravă problemă.

D.B.: *Obișnuiești să faci luminile la spectacol?*

F.M.: Sigur... împreună cu regizorul. Dar știu dinainte cum va fi lumina... iartă-mă, dar eu nu pot să cred că lumina se stabilește cu cinci zile înainte de premieră. Nu se poate! Nu se poate! Ce să-ți spun?! S-au făcut niște eforturi... dar insuficiente față de condițiile de acolo. Am avut greutăți cu materiale care s-au

Florica MĂLUREANU și Dragoș BUHAGIAR la Gala Premiilor UNITER 2003.

înlocuit cu altele... și asta tot din cauza condițiilor tehnice ale Teatrului Național, care ar trebui să intre în reparații capitale. Vrei să-ți spun un detaliu ridicol? Tot spectacolul e bazat pe ștângi... cadre de lemn cu placaj vopsit... O ștangă la Teatrul Național ține 170 de kilograme.

D.B.: *Ceea ce e foarte puțin...*

F.M.: La 16 metri lungime! Cunosc teatre care au ștângi de 8 metri lungime și duc 500 de kg!

D.B.: *Asta-i o problemă generală aici. Nu-i numai a Teatrului Național!*

F.M.: Eu nu-mi dau seama. N-am mai fost de mulți ani aici. Nu știu...

D.B.: *Astea sunt niște instalatii făcute de celebra cooperativă de stat „Decorativa", care au rămas si azi. Toate teatrele au această problemă. Probabil că necesită niște investiții fabuloase.*

F.M.: Probabil că asta este motivația principală, dar e păcat când ai spațiu și scene cu mari posibilități și ajungi să te lovești de... o ștangă!

D.B.: *Scena Teatrului Național e cea mai complexă scenă de la noi și cea mai bine utilată... Sau, de fapt, concepută spre a fi bine utilată.*

F.M.: Concepută! Așa e! Concepută... dar lumina este o nenorocire... Scena trebuie complet refăcută. Și nu mai vorbesc de pod care este într-o stare jalnică. Jalnică! Problemele mele mari au venit numai din cauza condițiilor tehnice. N-aș putea să mă plâng de rea-voință. Nu a fost rea-voință deloc, dar... Ce pot să fac dacă cer... îți dau un exemplu... Am avut tot actul III al ședinței electorale, bazat pe fostele draperii din primul și al doilea act, care deveneau steaguri. Ele trebuiau să fie prin lumină colorate roșu, galben și albastru... Nu s-a putut! Pentru că, în momentul în care pui lumina pe actori, nu mai există altă lumină. Toate celelalte se decolorează pentru că nu ai proiectoare care să-ți lumineze un punct precis.

D.B.: *Probabil că era nevoie de niște profil spoturi, niște proiectoare puternice, de distanțe mari.*

F.M.: Exact! Ele costă într-adevăr, dar... nu-i păcat de teatrul ăsta? Mai ales un teatru așa de mare... Ce faci? Aprinzi o căldare și ți-a luminat toată scena?! Toată grădina trebuie să fie ca atunci când soarele intră într-un arbust și pe jos se proiectează lumină și umbră... N-am putut să fac așa ceva pentru că actorii n-ar mai fi avut lumină pentru ei. Și, totuși, *Scrisoarea pierdută* e interesantă prin actori. Ce poate să facă decoratorul? Să creeze o atmosferă doar. Actorul trebuie să rămână în principal. Și textul. Au fost renunțări din cauza acestor condiții tehnice. Mare păcat!

D.B.: *Te-ai implicat și la costume?*

F.M.: Nu! S-au dat numai sfaturi.

D.B.: *Eu, când eram în facultate, auzeam tot felul de povești despre tine. Și una dintre ele era că veneai cu o tonă de material la croitorie pe care-l tăiai și-l puneai direct pe actor...*

F.M.: Da, e-adevărat. Așa am rămas și acum, la bătrânețe (!!!). Tot așa lucrez, să știi. Cred că orice scenograf trebuie să aibă o gândire despre costume... normal... în concordanță cu regia. Dar eu nu pot fi așa de deșteaptă acasă, făcând o schiță. De altfel, nu fac schite niciodată. Să-mi închipui eu că schița mea va corespunde actorului care va juca rolul x. Dacă avem cinci actori care vor juca rolul x, vor fi obligatoriu cinci costume diferite, nu numai ca măsuri. Este alt caracter, alt mod de a interpreta un rol... Nu trebuie să ieși din concepția ta, dar fiecare personalitate îți aduce o altă lume și o altă interpretare.

D.B.: *Să înțeleg că teatrul pentru tine e ceva ce devine, se-ntâmplă la fața locului, nu e ceva prestabilit...*

F.M.: Nici nu poate fi prestabilit! Lucrăm cu viața!

D.B.: *Vasăzică, există o coloană vertebrală a spectacolului la care te gândești și pe urmă adaugi carnea asta, în funcție de cum se întâmplă spectacolul...*

F.M.: Exact! Și nu poți renunța la coloana vertebrală pentru că te trădezi în întregime. Îți trădezi chiar concepția!

D.B.: *Și în timp ce lucrezi, obișnuiești să schimbi?*

F.M.: Mi se întâmplă acolo unde nu sunt foarte sigură de drumul meu... Dar cred că cel mai mare secret sunt repetițiile.

D.B.: *Participi la repetiții?*

F.M.: Nu pot altfel. Nu pot urmări dezvoltarea unui actor dacă eu nu sunt acolo.

D.B.: *Crezi că un scenograf poate să facă mai multe spectacole în același timp?*

F.M.: Se poate. Dar foarte greu.

D.B.: *Dar ești pentru tipul ăsta de abordare? Că aici, mulți regizori dacă aud că ești ocupat, au replici de genul: „Hai! Pui și tu un asistent, ceva, și vedem noi!".*

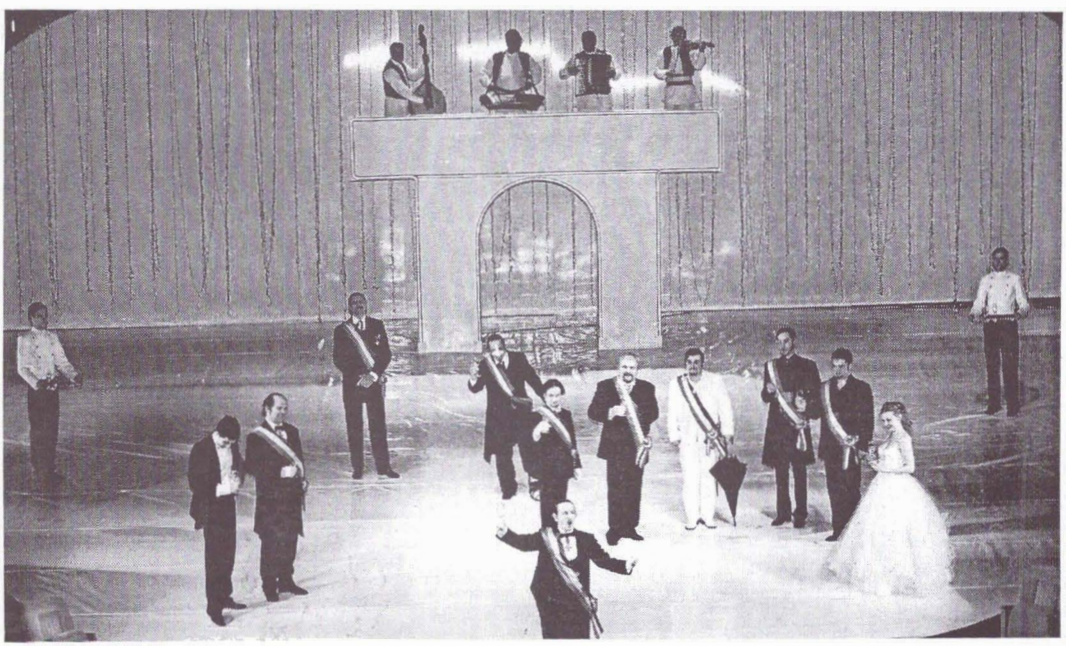
F.M.: Nu pot să cred! Nu pot să cred!

D.B.: *Am avut discuții de genul ăsta foarte des. Și am fost cât se poate de tranșant. Eu unul nu cred că se poate...*

F.M.: Așa e! Trebuie să fii cinstit, indiferent în ce te angajezi, trebuie să rămâi cinstit cu tine, cu ceea ce faci și cu cei din jur.

D.B.: *Hai să te întreb puțin de materiale! Eu am ajuns la concluzia că nu orice material pus pe scenă poate fi transformat într-un material teatral. Consider, din propria mea experiență, că există materiale care sunt respinse de scenă...*

F.M.: Sigur că se întâmplă... De exemplu eu, acum, la Teatrul Național am vrut panouri de placaj lăcuite negru. Materialul plastic cu care am înlocuit placajul (din cauza ștangilor firave) nu reprezintă deloc același lucru. Sigur că mi-a părut rău... dar era singura posibilitate. Și eu nici nu sunt de acord că dacă nu se poate face la cheie, să las niște oameni baltă. Trebuie căutate soluții. Mi s-a întâmplat o dată la Opera din Geneva, din cauza lipsei de timp, să angajez un pictor să-mi picteze costumele. I-am spus că aș fi putut să fac eu însămi lucrul ăsta, dar, din cauza cantității uriașe de



O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale. Regia: Grigore Gonța (TNB).

costume, nu-mi ajungea timpul. El era un mare pictor și s-a apucat nu să-mi picteze costumele, ci să „facă pictură" pe ele. Și mi le-a diminuat în felul ăsta. Exista și lumina care se așeza pe costume, or, el pictase deja propriile lumini direct pe costume. Chiar dacă aceste costume nu s-au dus exact până unde am vrut eu, fericirea mea a fost că acest om, fiind un mare pictor, mi-a spus el însuși, uitându-se din sală: „Ai avut dreptate! Iartă-mă!". De altfel, nici nu aș fi putut să-i pretind să înțeleagă teatrul, fără nici un fel de experiență de lumină în teatru.

D.B.: *Dacă tot am ajuns în zona asta cu discuția, te-aș întreba de patină. Când îți patinezi costumele? Înainte sau după ce faci lumina?*

F.M.: Le patinez înainte. Când știu cum va fi lumina, îmi dau seama dinainte cum trebuie patinate. Nu mi-e frică. Mă duc la sigur. Dar toate astea sunt discuții despre concepția spectacolului, care trebuie stabilită foarte clar de la început. Cu toate compartimentele unui spectacol. Eu nu cred că cineva poate să facă un spectacol singur... *one-man show*! Câtva timp trăim împreună... și visăm la un proiect și încercăm să-l realizăm!

D.B.: *Așa ar trebui...*

F.M.: Dacă nu e așa, e greu!

D.B.: *Apropo de patină... te-aș întreba un detaliu tehnic concret: folosești pistolul, le patinezi cu clor...*

F.M.: Depinde de stilul spectacolului... de materiale...

D.B.: *Ai făcut și spectacole în care nu ai patinat costumele?*

F.M.: Da! Dar atunci a fost un chin mare de muncă pe suprapuneri de materiale. Altfel nu se poate! Și costumele moderne trebuie patinate...

D.B.: *Și cum le patinezi? Le dai la curățătorie? Le speli?*

F.M.: Nu! Cu anumiți coloranți... cu peria...

D.B.: *Le pui pe manechine... Eu, la un moment dat, pentru că prinsesem vacanța dintre stagiuni cu o premieră, am vrut să urc costumele pe teatru și să le las toată vara la soare. S-au uitat toți cruciș la mine... Poate te deranjează că-ți pun întrebări atât de exacte, dar mă gândesc ce mi-ar plăcea mie să aflu dintr-un interviu de-al tău, pe care l-aș citi...*

F.M.: Te înțeleg... Unele interviuri sunt total deformate de neînțelegere pentru că, de fapt, cel care întreabă nu vrea să afle nimic... Frumoasă ideea cu pusul costumelor pe acoperiș... Foarte bună idee! Păcat că nu s-a făcut!

D.B.: *Avem timp! După ce primești un text și accepți să-l faci, cum îl abordezi? De exemplu, eu am avut discuții cu regizori care-mi spuneau să citesc textul de 1000 de ori. Or, mie mi se întâmplă să citesc textul o dată și să rămân cu o senzație care e mai importantă decât tot ce descopăr la lecturile următoare.*

F.M.: E-adevărat ce spui! Este o simțire directă vizavi de un text. Dar mi s-a întâmplat, de exemplu, nu mai departe de astă-toamnă, să fac o piesă australiană care mi-a plăcut enorm... Foarte grea piesă... Jumătate absurdă, jumătate surrealistă, onirică... Cu mari posibilități pentru un scenograf... Acuma nu vreau să vorbesc de impedimentele financiare. Vorbim de idei... Și mi-am dat seama că nu prea știu nimic despre Australia. Și-am stat vreo lună prin biblioteci, prin librării, am cumpărat nu știu câte cărți... Aproape că-mi doream să plec în Australia, după tot ce descoperisem.... (*râde*) Însă mi-a fost de mare ajutor această documentare... de mare ajutor! Și pe urmă, reluând textul, s-au clarificat toate, încet, încet.

D.B.: *Dacă ai un spectacol de epocă, mergi pe documentare?*

F.M.: Învăț din documentare enorm. Învăț să simplific și să esențializez. Fără o documentare nu se poate. Imposibil. Ca să reduci ceva trebuie să cunoști foarte bine, că altfel nu ai cum reduce. Și vorba lui Caragiale (*râde*): „Din nimic, nimic răsare..."

D.B.: *Cât ai stat în țară ai reușit să vezi și ceva spectacole?*

F.M.: Nu! Am văzut doar *Noaptea furtunoasă* la Național și *O seară la Union*, pentru că erau aceiași actori care erau și la noi în distribuție și am vrut să-i văd.

D.B.: *Aș fi vrut să te întreb: cum ai regăsit plastica spectacolelor...*

F.M.: Îmi pare rău. Nu le-am văzut decât pe astea două. Dar am să-ți spun ceva. Eu aici am învățat meserie. Am lucrat în toată țara, în teatre mai mari, mai mici. Nu mi-e rușine de asta absolut deloc. Am învățat enorm de multe lucruri. Cred că s-a pierdut pasiunea. Și e păcat. E mare păcat. Eu știu că am învățat de la tehnicieni 1000 de lucruri pe care școala nu ți le poate oferi. Cred că e vorba de pasiune. Marile spectacole pleacă de pe scenă în sală. Și-atunci este momentul acela unic al teatrului care se duce în sală peste spectatori, moment care e concurat de toate elementele unui spectacol. Cred că de o mișcare de panou depinde un sentiment. Mi s-a întâmplat și în Germania să țin discursuri mașiniștilor, care sunt trei echipe pe zi. În momentul în care ai repetiție dimineața, și seara ești din nou pe scenă, se lasă documente întregi de către echipa precedentă, cu ce trebuie făcut. Și-i rugăm din suflet să vorbim mult ca să ne înțelegem. Nu poți să rămâi rece. Fiecare spectacol, în fiecare seară e un alt fenomen.

D.B.: *Da! E un organism viu!*

F.M.: E o trăire! Care nu se poate repeta niciodată! Hai să fim sinceri! Cu tot profesionalismul...

D.B.: *Deci, acum te referi pur și simplu la cum se ridică un panou cu stanga sau cum se aprinde o lumină pe un actor...*

F.M.: Exact!

D.B.: *Cred că se simte lipsa unei școli de tehnică...*

F.M.: Absolut! Eu am, de altfel, un prieten, un tehnician francez, care a fost aici după revoluție, și-am vrut, dar nu știu din ce cauză nu s-a mai urmărit ideea de creare a unei școli de tehnică...

D.B.: *Și eu am încercat... cu ECUMEST. Am adus de la Avignon, de la școala de tehnică... S-a început un curs; n-au mai fost fonduri...*

F.M.: Ajungem iar la probleme materiale...

D.B.: *Nu se realizează că și teatrul ar trebui să însemne performanță. Nu numai sportul...*

F.M.: Eu am întâlnit în Franța foarte mulți tehnicieni tineri. Cred că trebuie să avem un mare respect față de tehnicienii unui teatru. Un mașinist în Franța e obligat să știe tâmplărie, mecanică și electrică, pentru că sunt zilnic puși în situații cărora trebuie să le facă față.

D.B.: *Și regizorul tehnic e important...*

F.M.: Într-un teatru un regizor tehnic trebuie să verifice până și scaunele din sală, dacă un șurub s-a deșurubat el trebuie să știe... Trebuie să știe în detaliu toate compartimentele unei scene... Lucrurile astea par ciudate aici.

D.B.: *Poate că o să-i sensibilizezi pe domnii ăștia, care chiar au putere pe aici, prin ceea ce spui...*

F.M.: Am lucrat cu oameni care știu să facă orice. Am întâlnit în Franța oameni care fac costume și pentru bărbați și pentru femei... Sunt patru–cinci în Franța... Nici acolo nu sunt mulți... Mari maeștri!

D.B.: *De ce-ai făcut scenografie?*

F.M.: Eee! (*oftează*) Eu am vrut să fac pictură. Și-am făcut trei ani. Educația mea plastică vine de acolo. Am trecut prin pictură, prin sculptură, prin imprimerie, prin toate sectoarele facultății... Și-mi plăcea să fac ceva cu teatru... În anul III puteai să dai la scenografie și să intri sau nu. Eu am intrat. Aveam mari avantaje pe vremea aia. Materiale gratis. Atelierele zi și noapte la dispoziție. Modele. Cred că compoziția se învață numai cu desenul și cu pictura. Adevărata compoziție. Nu e numai teorie.

D.B.: *Domnul Mihai Tofan, la prima lecție de pregătire pentru facultate m-a întrebat: „De ce vrei, bă, să faci scenografie?". Nu mai știu ce-am îngăimat, dar întrebarea, cu cât trec anii, mi se pare tot mai bună în simplitatea ei.*

F.M.: A fost un mare profesor. Eu îi mulțumesc. Este foarte frumos termenul care ne vine de la italienescul *scenografia* – compunerea unui spațiu. Asta facem noi. Compunem un spațiu.

D.B.: *Ți se pare că scenografia e-n anumite tendințe sau în curente artistice, sau ar trebui să fie?*

F.M.: Cred că e în curentul timpului în care trăim. Și cred că noi avem un avantaj în momentul de față. Scenografia este mult mai gândită decât altădată când se făceau parcursuri (orice spectacol trebuie să aibă un practicabil, un perete, un geam...). Cred că se spune mult mai mult acum cu scenografia decât acum 40–50 de ani. Au fost mari pictori care au făcut scenografie cu brio.

D.B.: *Asta înseamnă că întotdeauna, când te gândești la un spațiu, ai raportul cu pictura, cu istoria picturii, cu...*

F.M.: Nu se poate altfel! De unde vrei să înveți lumină mai bine decât de la marii pictori? De la cine să înveți?

D.B.. *Mie chiar mi se pare o meserie postmodernă, deși ea e foarte veche, pentru că ar trebui să fie (dacă nu e) un fel de colaj de cultură...*

F.M.. Absolut! Crede-mă că am avut mare noroc cu șase ani de studiu, care pe vremea aia mi se păreau lungi, dar a fost foarte important. Și-am avut noroc și cu câțiva profesori de pictură, totuși, de la care am învățat multe. Și cred că baza au fost desenul și pictura după model.

D.B.: *Există un spectacol care ți-a marcat cariera?*

F.M.: Mie mi-e foarte greu la început, întotdeauna. Până iau o hotărâre. Când am luat-o, nici nu-mi mai e frică. Poate că mă înșel complet, văzut din afară, dar din punctul meu de vedere o fac cu credință. De-asta nu pot să spun că un spectacol m-a reprezentat mai mult decât celălalt. Au fost trăiri și frământări așa de diferite... Este ca un fluviu care trece mereu peste aceleași pietre, dar trece altfel.

D.B.: *Ai avut vreun spectacol pe care l-ai „văzut" de când citeai textul?*

F.M.: Mi s-a-ntâmplat și asta. Sau cum mi s-a întâmplat să-mi dau seama că mă înșel... Nu după ce l-am făcut! Eu, de obicei, mă închid acasă singură, și nu mai vorbesc cu nimeni o lună cel puțin, sunt într-o concentrare zi și noapte, numai asta fac. Cred că foarte important este – poate părea superficial ce spun – într-un teatru pe care nu-l cunoști să stai în sală cât de mult timp posibil; să te uiți la raportul sală–scenă. Nu poți să construiești într-un spațiu necunoscut. Sau să ți se spună: „Are zece metri!". E! Și dacă are zece metri...nici ăia zece nu-i compui pe o hârtie albă...

D.B.: *Există vreun text pe care ți-ai dorit să-l faci și nu l-ai făcut?*

F.M.: Bine... eu am o iubire cu *Macbeth* a lui Shakespeare, dar... nu cred că orice text îți aduce ceva. Și chiar m-am bucurat că la Ploiești am făcut și spectacole de estradă... o experiență de muncă extraordinară!

D.B.: *Știu! Am făcut si eu un spectacol de circ!*

F.M.: Extraordinar! Eu am fost uimită la al doilea spectacol al meu la Paris... aveam o problemă teh....

Și-am încălecat pe-o șa și v-am spus povestea așa. Exact pe cuvintele „problemă tehnică" a intervenit o problemă tehnică. Caseta din reportofon s-a terminat și reporterul nostru – scenograful Dragoș Buhagiar – n-a observat. Era și normal! Câți dintre noi au șansa de a sta de vorbă prietenește cu oameni pe care-i admiră din studenție și pe care nici nu sperau să-i cunoască?! Oricum, discuția a fost mai lungă... dar ce-o mai fi aflat Dragoș Buhagiar despre scenografie de la doamna Florica Mălureanu... vom vedea, probabil, în următoarele lui spectacole...

SPECTACOLE

Adrian MIHALACHE

O romanță provincială

În versiunea lui Grigore Gonța, de la Teatrul Național din București, piesa *O scrisoare pierdută* s-ar putea rezuma astfel: Doi tineri frumoși și candizi, parcă descinși dintr-o telenovelă, se iubesc sincer și romanțios, în pofida faptului că ea este soția altuia. Societatea urbei știe, dar nu-i pasă, până când cineva încearcă să profite de situație, pentru a promova politic. Tinerii luptă cu toate mijloacele împotriva manipulării la care sunt supuși. Până la urmă, dragostea învinge.

Nu rămâne mare lucru din cinismul fermecător al piesei, din complexitatea caracterelor, din explozia delirantă a limbajului. Binele se înfruntă, pur și simplu, cu răul, respectiv amorul se luptă cu ambițul. În felul acesta, miza politică devine derizorie, discursurile sunt plate, iar replicile, boante.

Decorul Floricăi Mălureanu contribuie mult la reconfigurarea comediei ca romanță. Panourile închise la culoare și eclerajul somptuos colorat transformă multe scene în fotografii lucioase, realizate de un *maître photographe.* Decorul minimalist din primele două acte, în care canapeaua *op-art* se armonizează cu halatul lui Tipătescu și cu blana dalmațianului surprinde plăcut, la început, dar plictisește repede privirea. Tribunele moi, gonflabile, din scena întrunirii politice (actul III) trimit, banal, la lipsa de rectitudine a comportamentului politicianist. Proiecția de lumini colorate în roșu-galben-albastru este, de asemenea, o soluție facilă. Frunza tomnatică și atmosfera melancolică de la începutul actului al patrulea s-ar potrivi mai bine finalului din *Cyrano de Bergerac.* Mai reușit, în derizoriul său, este arcul de triumf din final, pe care cântă, cocoțat, taraful.

Inovațiile regizorale – câte sunt – surprind prin stângăcie. Actorii sunt puși cu fața la rampă, adresându-se publicului ca pe vremea lui Alecsandri. Grupajul final, lipsit de fast, arată precum corul „Brindisi" din *Traviata*, interpretat cu economie de figuranți. Dalmațianul pare a fi fost introdus doar pentru a distrage atenția publicului de la prestația submediocră a actorilor. Or, prezența lui putea fi foarte bine speculată în planul semnificațiilor dacă, de pildă, *Tipătescu* ar fi mângâiat-o pe *Zoe* cu aceeași afecțiune distrată cu care și-ar fi mângâiat câinele. O relație stabilizată printr-un *ménage-à-trois* de opt ani se manifestă, îndeobște, exact în acest mod. Dimpotrivă, *Tipătescu* (Mihai Călin) este un june-prim mereu treaz din punct de vedere sexual, avid de *Joițica*, pe care o amușină pofticios. Câinele joacă efectiv un rol doar atunci când *Tipătescu* îi mângâie părul lui Pristanda, care, la rândul lui, mângâie câinele, sugerând, banal, relația etajată de subordonare. Scena confruntării politice din actul al III-lea este complet ratată. Dacă se dorea înlocuirea figurației cu însuși publicul din sală – soluție interesantă, în sine –, atunci, în loc ca *Ionescu* (Andrei Duban) și *Popescu* (Gavril Pătru) să fie dispuși în avanscenă, ei trebuiau să intervină din mijlocul spectatorilor. Așa, publicul rămâne doar mirat și stânjenit de faptul că discursurile politice îi sunt direct adresate. Dimensiunea dură a lui *Dandanache* putea fi reliefată mai bine decât prin gestul brutal de a strânge pe interlocutori de părțile sensibile.

Schimbarea distribuției în cursul repetițiilor a stârnit rumoare și a creat o stare de așteptare încordată privind contribuțiile inovatoare ale „tinerilor". Dezamăgirea a fost, în consecință, cu atât mai mare. Mihai Călin, excelent în *Chiriac*, a făcut din *Tipătescu* un *Vronski* lipsit de duh, calchiat după junii-primi din telenovele. Tania

Popa, ca *Zoe* serafică, n-a găsit altceva mai bun decât să-și unduiască brațele la nesfârșit. Singura ei replică reușită a fost faimosul „mi-a trecut!". Vlad Ivanov a fost lamentabil în *Trahanache*: isteric, labil, fără nimic din forța cumpănită a personajului. Claudiu Bleonț a fost mai interesant în *Cațavencu*, dar a cedat repede tentației de a exagera. Vestimentația lui sfâșiată, subliniind inutil brutalitatea anchetei, a subminat, prin comic facil, scena confruntării cu *Tipătescu* și cu *Zoe*. Eugen Cristea – un actor de nădejde, gata de orice pentru ca lucrurile să meargă, în ansamblu – a fost un *Farfuridi* savuros în scena delațiunii, dar decepționant în cea a discursului, care putea, doar prin intonație, să fie adus perfect la zi. George Ivașcu, ca *Brânzovenescu*, n-a dezamăgit, dar nici n-a strălucit, pentru că nu a făcut realmente cuplu cu *Farfuridi*. Așteptam mult de la Dan Puric, dar am primit puțin. Se pare că neglijarea, de prea multă vreme, a expresivității textuale, în favoarea celei corporale, a ajuns să-și spună cuvântul. Șerban Ionescu a făcut însă un *Pristanda* credibil, atașant, genuin în lupta lui cu grijile materiale cotidiene. De asemenea, Marius Rizea, fără a fi un monstru sacru, a propus un *Cetățean turmentat* simpatic, emoționant, fundamental bun și doar incidental caraghios. Gavril Pătru și Andrei Duban au personalizat bine rolurile secundare ale lui *Ionescu* și *Popescu*, deși contrastul prea căutat între vocile lor a fost cam silnic.

Este păcat că eșecul acestei reprezentații întărește pe mulți în impresia că, dincolo de marile realizări ale înaintașilor, nu se poate trece. Vrem să vedem mereu *Scrisoarea pierdută*, dar nu mereu în același fel și niciodată în *acest fel.*

Teatrul Național „I. L. Caragiale", București. – O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale. Regia: Grigore Gonța. Scenografia: Florica Mălureanu. Execuția costumelor: Janine. Distribuția: Mihai Călin, Dan Puric, Vlad Ivanov, Eugen Cristea, George Ivașcu, Claudiu Bleonț, Tania Popa, Marius Rizea, Șerban Ionescu, Andrei Duban, Gavril Pătru , Ion Ionuț Ciocia. Data reprezentației: 17 aprilie 2003.**

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale. Regia: Grigore Gonța (TNB).

Antoaneta IORDACHE

Premieră de excepție

După un parcurs shakespearian serios (8 montări și remarcabile eseuri publicate), Mihai Măniuțiu se apropie de dramaturgia lui Marlowe cu o siguranță lesne de înțeles, dar nu mai puțin admirabilă. Sigur, nu e obligatoriu să-ți reprezinți (mental: cum o face Jan Kott) reciprocitățile ideatice și stilistice dintre cei doi autori elisabetani exponențiali, ca să-l pui în scenă pe Marlowe. Poate să nu fie decât o întâmplare, sau mai bine zis să fi ținut doar de intenționalitatea unei întâmplări arcul de cerc spre tragicul *Faust*, al regizorului, arc încercănat de *Macbeth*, *Antoniu*, *Timon, Richard al II-lea*, *al III-lea*... Prin similitudine, întâlnirea lui Măniuțiu – în scenă – cu trupa spectacolului *Faust* stă tot sub semnul ciudatelor reguli ale întâmplării: fiindcă, deși atât regizorul cât și actorii s-au exersat, s-au afirmat în Cluj, totuși, abia acum, „se cunosc nemijlocit", datorită lui... Marlowe. Câteodată, viața de fiecare zi a teatrului (a teatrelor) merge pe drumuri ocolite înspre momentele de excepție.

Tragica istorie a doctorului Faust, de la Teatrul Maghiar din Cluj, este chiar ceea ce se cheamă *o excepție* de viață teatrală, una fericită, profitabilă intelectual, profesional, și pentru regizor, și pentru actori. Vreau să spun că, dincolo de calitățile spectacolului, de puține ori se produce o identificare a distribuției cu viziunea regizorală – la gradul superlativ: și acesta este cazul premierei de la Cluj.

Foto: Makara Lehel

În prim-plan Bogdán ZSOLT.

Notez, ca să nu solicit imediat atributele pe care montarea le merită, că repetițiile au durat puțin (zile, săptămâni), deoarece „Măniuțiu știa exact ce vrea"!...

Textul care se joacă e adaptat de regizor, cu inteligentă parcimonie. Spectacolul se desfășoară în decor unic: un spațiu trapezoidal unicolor, alb, cu deschiderea largă spre public și fanta înspre iad. E o ușă la capătul perspectivei scenice îngustate: duce direct în iad. Spațiul n-are cortină. Când se intră în sală, se pare că patruzeci în episodul „consacrat ție", dintr-un film despre cădere ce rulează încontinuu. Spațiul scenic este de un alb spitalicesc. Până să înceapă istoria demnă de arătat, trei figuri sunt „față în față cu tine", te cercetează insistent, se mișcă prin albul general liber. Cei trei poartă pe umeri arătoase hainelungi din brocart colorat. Ei vor fi singurii care trec pragul ușii de fundal, ei sunt mânuitorii sufletelor, ei sunt radiologii lumii lui *Faust*: ei sunt „viața", „plăcerile din trezie", „imaginația subliminală", ei sunt și moartea lui *Faust*, desigur. Nimeni altcineva nu se poate interpune între erou și tragica lui istorie, odată pactul de sânge cu diavolul semnat: or, asta e povestea! Faust merge în iad, dus „de mână" încet, cu știință, cu eleganță, cu fantezie, cu umor și *cu fast – în cele din urmă*!... Au subtilitate, în spectacolul lui Măniuțiu, diavolii și sunt (și ca interpretare) o tripletă bine armonizată: *Lucifer* – Hatházi András, *Mefisto* – Kézdi Imola, *Belzebut* – Panek Kati.

Personajele care locuiesc lumea lui *Faust* se află și ele în scenă de la început, ascunse privirii, drapate în faldul strălucitor și uniform de alb. Când vor ieși la lumină, personajele se vor dovedi identice până la confuzie unul cu toate celelalte. Lumea lor „visată de-un nebun" (cum ne șoptește Will din stal) este o simplă multiplicare de alb în alb: or, asta e iluzia! Căzute în cărucioare la limita spre letargie și prinse în cămașă de forță, se deconspiră personajele. Aproape imobile, sau dimpotrivă teribil, dezarticulat de agitate, ele nu fac, în mod esențial, decât să sublinieze unghiul iminenței eșecului lui *Faust.* Al unui eșec pe care, deja, l-au asimilat. Într-un fel, *Faust* care se ridică din masa personajelor comatoase și se supune condițiilor lui *Lucifer*, în schimbul fantasmei de tinerețe și de viață ce i se dă, acest Faust relatează despre un tragism multiplu, despre un eșec plural, despre o lume devastată. *Doctorul Faust* nu e decât efigia tragicelor istorii ale lui *Valdes, Cornelius, Ducesei* și *Ducelui de Vanholt, Împăratului Germaniei, Cardinalului* și (iertat să-i fie sorții!) efigia *Papei.* Nimeni nu rămâne în afară. Răul a prins în năvod toată piesa. Broderia năvodului lucește suspect, veros, explodează de alb, marginea figurativă a scenei se suprapune marginii figurative a sălii. Dar noi, spectatorii, nicidecum nu suntem „scriși" de Marlowe, nici „descriși" de Măniuțiu.

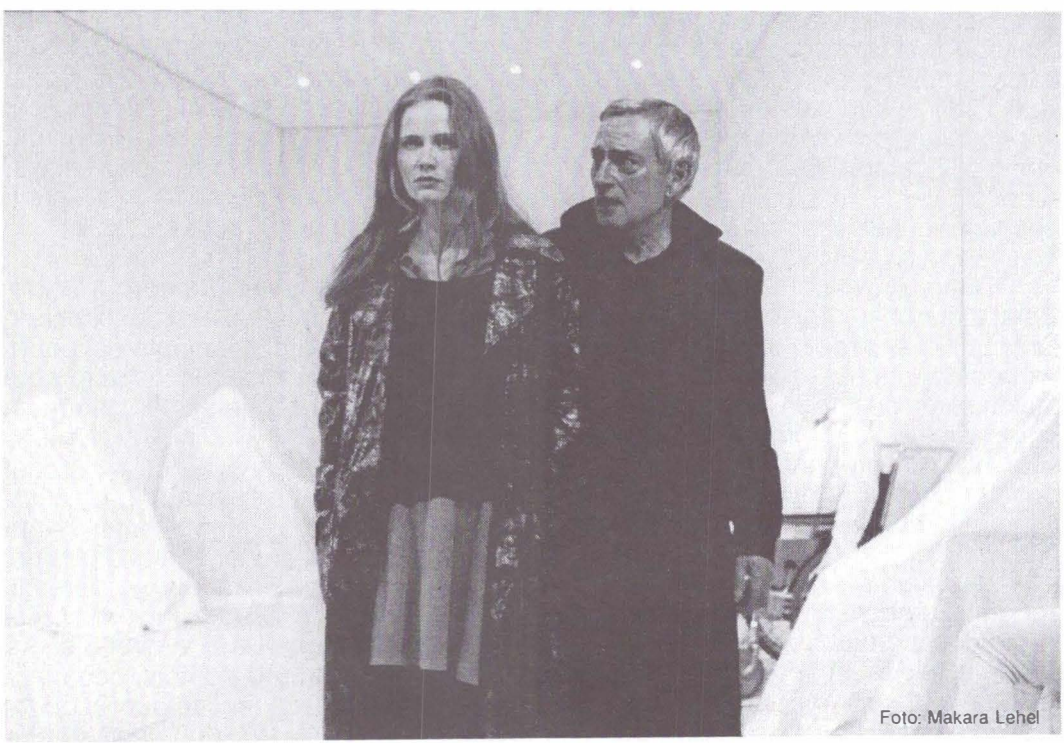
Dintre diavoli, însoțitorul, ghidul lui *Faust* prin labirintul de arătări e *Mefisto.* Relația cunoaște, în spectacol, o evoluție surprinzătoare. În pliurile mătăsoase ale închipuirii pe care i-o oferă omului, și care ia forma pasionatei lui dorințe de iubire, fermecătorul însuși se lasă din când în când învăluit. Bogdán Zsólt joacă la cote maxime ascensiunea spre *delirul de iubire* în care e dusă versiunea tânără a personajului său (remarcabil fiind și Csiky András – *Faust vârstnic*). Dar peste complicitățile ordonate de *Lucifer*, diavolul cu chip de femeie – atent, fin, bogat nuanțat de extraordinara actriță Imola Kézdi –, își compune relația și din scurte fulgurații omenești, încât sunt clipe în care capcana supremă, ultimă, ființa îndrăgostirii pare tentată să-și abandoneze dramaturgul (scenaristul) și să-și salveze victima. Finalul iluziei totale – și al spectacolului – modern, expresiv, zguduitor spectacol –, finalul e excepțional. Osânda vine asupra lui *Faust* mai tragic decât tot ce i se întâmplase anterior. Aici (acolo) unde Răul a învățat să se prezinte ca Alb, în spațiul căruia deghizamentul nu-l mai poate fi smuls, deoarece iadul se află deja în porii lucrurilor spoite, diavolii îmbrăcați ca mirese pun *în operă* (pun în scenă), netulburați, nunta lor cu *Faust*, aproximativ fastuoasă, ușor, subțire ilară. Lumea a deraiat.

Marinela ȚEPUȘ

O, clipă de teatru, mai stai!

Majoritatea spectacolelor lui Mihai Măniuțiu au o frumusețe glacială, cu irizări de cristal; el creează lumi de culoare și lumină, ce își lasă îndelung amprenta în cugetul publicului. Combinând aproape aceleași elemente, „alchimistul" produce, adesea, „rețete" neașteptate. Există, de mult, un stil Măniuțiu, dar nimeni nu-l poate suspecta pe artist de manierism. El pare doar că se abandonează formelor, dar îndată ce ești tentat să nu-i mai acorzi credibilitate, izbândește, seducându-te din nou pentru destulă vreme. Arareori, în creațiile sale, se insinuează emoția, dar când se petrece aceasta, experiența capătă dimensiuni nebănuite.

O astfel de „întâmplare" am trăit urmărind *Tragica istorie a doctorului Faust* de Christopher Marlowe, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Cu atât mai tulburătoare a devenit „aventura", cu cât am fost pentru întâia oară oaspete al acelui loc. Clădirea – destul de comună. O curte neprimitoare, cu fiare abandonate, cu un zid mohorât împrejur. Un foaier întunecos, asemănător cu al caselor de cultură presărate prin țară. Biroul directorului – oarecare, cu multe afișe pe pereți. Hârtii în dezordine. Un spațiu de lucru, fără pretenții. O primire decentă, fără curtoazie exagerată. (Lumea e ocupată în preajma premierei.) Ți se oferă fotografii, afișe, programe. Ești întrebat cu ce mai poți fi ajutat, apoi ești lăsat în pace. Așteptare. Începi să devii oarecum de-al casei, când tocmai ești invitat,



Kézdi Imola și Csíky András.

politicos, să cobori pe scenă. Coridoare lipsite de personalitate, aer închis, becuri chioare. Te așezi cuminte pe un scaun incomod, care se clatină gata să cadă. Încerci să-i găsești un punct fix, astfel încât să te poți simți mai în siguranță. Ridici ochii în sfârșit, și lumina, prea puternică, te orbește. Te afli în fața unei cutii albe, enorme, cu o deschidere neagră, dreptunghiulară, în fundal. Cameră de spital. Acvariu – lume a tăcerii și îndoielii. Ospiciu. În scaunele cu rotile, niște momâi. Nemișcare în spațiul de joc, un timp halucinant de lung. Publicul se așază, cu o mică rumoare, în fața acestui decor, de o simplitate maximă, totuși impresionant (semnat: Cristian Rusu, Mihai Măniuțiu). Crezi c-ai descoperit cheia reprezentației: *Faust*..., într-un spital de nebuni, nimic mai previzibil! Și totuși...

Faust–bătrân se lasă ademenit de diavol. Tirade rostite cu glas jos, însă nefiresc de pătrunzător. Magnetismul lui Csíky András este atât de puternic, încât simți nevoia să arunci casca, în care o voce plăcută de femeie îți traduce povestea în limba română. *Faust–tânăr* preia ștafeta, bătrânul dispare. Bogdán Zsólt vrăjește audiența, părând că îl cucerește și pe *Mefisto*. Surpriză: *Mefisto* e femeie (Kézdi Imola). Va „îndeplini" cu atât mai bine dorințele lui *Faust*. Jocul devine mai straniu, mai atâtător. Supusă lui *Lucifer*, *Mefisto*–femeia își seduce și-și vinde victima cu seninătatea cu care-și schimbă hainele. *Lucifer* (Hatházi András) și *Belzebut* (Panek Kati) intră în scenă. *Faust* (întreaga omenire) devine o jalnică marionetă în mâinile lor. O mânuiesc „la vedere". Se distrează, aproape infantil. Le dă mâna: au atârnat de gât „ceasul eternității". O îmbrățișare a lui *Faust* cu presupusa *Margareta* (în fapt, *Mefisto*) are, în cugetul acestuia, valoarea unei clipe, în cea a lui *Lucifer* și *Belzebut* – a unui timp nedefinit. *Mefisto* a pierit de mult în brațele lui *Belzebut*, în vreme ce *Lucifer* cronometrează tacticos zbaterea lui *Faust* – părelnică, ridicolă iubire. Vraja e din ce în ce mai puternică. *Faust* crede că stăpânește regulile acestui puzzle inventat de diavol. Momâile „învie", iau chipul celorlalte personaje ale dramei (*Valdes* – Bíró József, *Cornelius* – Salat Lehel, *Primul învățat* – Dimény Áron, *Al doilea învățat* – Sinkó Ferenk, *Papa* – Csutak Réka, *Cardinalul* – Molnár Levente, *Împăratul germaniei* – Tyukodi Szabolcs, *Ducesa de Vanholt*– Ambrus Emese, *Ducele de Vanholt* – Laczkó Vass Róbert). Totul este pe muchie de cuțit. Acțiunea, plasată într-un presupus ospiciu, dă libertate nelimitată creatorului. Orice este posibil, fără a mai avea neapărat conotații fantastice. Este cu atât mai dureros: ne descoperim a fi chiar personajele din fața noastră. Drama lor este și drama noastră. Toți vrem să cunoaștem gustul creației. Toți ne putem înșela. Preferăm iluzia gustului amar al mediocrității. Ne autoamăgim sau ne lăsăm amăgiți de alții în speranța că vom deveni unici. Spectacolul lui Mihai Măniuțiu este copleșitor. Emoția este dozată cu parcimonie, astfel încât fiorul ei să ne cuprindă cu încetul. Interpretarea actorilor atinge, pe alocuri, perfecțiunea. Fiecare gest semnifică ceva, fiecare cuvânt devine o sentință. O ironie fină strunește sentimentalismul gata-gata să ne stoarcă lacrimi.

Finalul: *Faust–tânăr* își dă seamă de înșelăciune, de zădărnicia vieții ca o părere. Îl îmbrățișează înduioșător pe *Faust–bătrân*, spunându-i că va (vor) muri curând. Gest de o infinită tandrețe, de o tristețe fără margini. Sunt înghițiți de hăul din fundal. Viață irosită în iluzii. Joc fără adevăr.

Deasupra magicienilor din scenă simți, permanent, ochiul inteligent al regizorului-magician. *Tragica istorie a doctorului Faust* rămâne unul dintre cele mai tulburătoare evenimente ale vremii din urmă.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Tragica istorie a doctorului Faust. **Adaptare și versiune scenică după Christopher Marlowe de Mihai Măniuțiu. Regia: Mihai Măniuțiu. Decor: Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu. Costume: Cristian Rusu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Csíky András, Bogdán Zsólt, Hatházi András, Kézdi Imola, Panek Kati, Bíró József, Salat Lehel, Dimény Áron, Sinkó Ferenc, Csutak Réka, Molnár Levente, Tyukodi Szabolcs, Ambrus Emese, Laczkó Vass Róbert.**

Roxana CROITORU

Teatru biblic în două părți

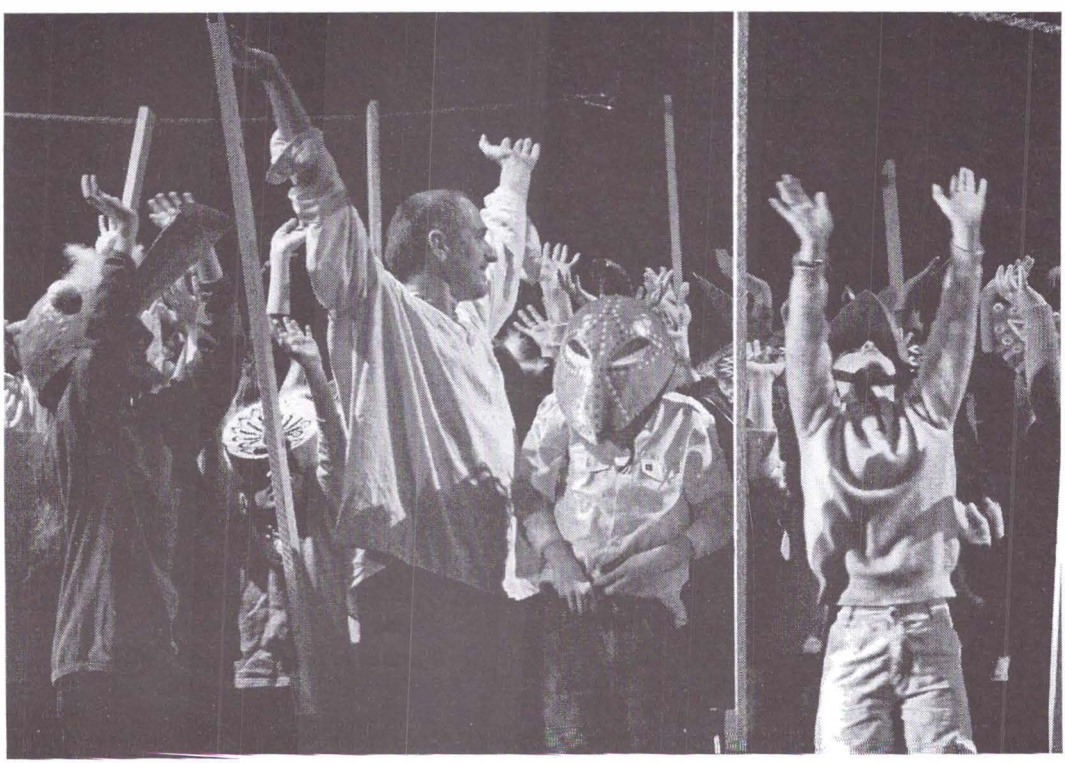
Am consemnat de multe ori surpriza premierelor Teatrului Maghiar din Cluj. Mă provoacă, îmi incită curiozitatea, mă aștept la inedit.

N-am ascultat niciodată „pe viu" o operă a lui Benjamin Britten și nu mi-o prea puteam imagina interpretată de actori, cu toate că am remarcat de-a lungul timpului calitățile vocale ale trupei.

După multe spectacole în studio, iată un spectacol la sala mare (aproximativ 900 de locuri) în care am pătruns anevoie datorită afluenței publicului tânăr și mai puțin tânăr.

Spectacolul se numește *Școala de duminică sau Arca lui Noe*, teatru biblic în două părți : partea întâi dramatică, concepută de scriitorul și dramaturgul teatrului Visky András și regizorul spectacolului, Selmecsi György, invitat din Ungaria; partea a doua, opera compusă în 1957 de Britten.

Din bogata informație a pliantului de sală (meritul secretarului literar Kelemen Kinga) aflăm crezul compozitorului: Britten a fost convins și a dorit totodată ca muzica clasică modernă, muzica bună să nu se adreseze doar elitelor, ci să fie accesibilă oricui, în credința că muzica bună, este înțeleasă de toată lumea. Impresionat de un cor de copii, Britten a compus această operă, cu o temă aleasă din misterele medievale intitulate *Chester Miracle Plays*, reprezentate între anii 1475–1500, în orașul Chester, de către locuitorii urbei.



După cum se știe, misterele medievale se reprezentau în piețele publice mai multe zile și angrenau întreaga suflare a cetății.

În aceasta constă și ineditul, surpriza spectacolului Teatrului Maghiar .

Spectacolul nu se desfășoară în piața publică (deși, de ce nu ? – ar putea fi oricînd transpus acolo), dar antrenează ca interpreți plini de credință, alături de talentați actori, 132 de copii ai școlilor clujene ca mici actori, coriști, instrumentiști, păstrând stilul misterului propriu operei lui Britten, ilustrând o istorie ce pregătește marele cataclism, potopul lui Noe.

Visky mărturisește că a ales această operă ca pe o linie de unire între tradiție și prezent, între vechile mituri devenite folclor și marile spaime ale vieții de zi cu zi, catastrofe actuale: războiul, moartea, dezastrele ecologice. Frica de cataclism, frica de moarte – obsesie eternă – poate fi totuși învinsă prin credință, prin iubire, prin puterea de a ne privi și înțelege într-o oglindă, oglinda teatrului.

Liniile de forță ale spectacolului – nucleul format de actorii care se păstrează în aceleași tipare în partea întâi și partea a doua – se amplifică prin interpretarea corului de copii, întâi la școala de duminică, apoi încet, încet prin faptul că devin personaje : lucrători ai corabiei lui *Noe,* perechi de animale ce urcă în barcă, copii ai familiei lui Noe, pentru a izbucni apoteotic în cântecul de final : *Curcubeu frumos sus pe cer*, melodie bazată pe canonul lui Thomas Tablis de la 1500.

În final, voce după voce intră în canon, culorile curcubeului desfășurate de copii în panglici cuprind întreaga sală într-un fericit acord perfect, dominat de vocea Domnului: *«Nu voi mai blestema pământul din pricina omului și nu voi mai lovi tot ce este viu cum am mai făcută».* Dumnezeu îl binecuvântează pe Noe și pe fiii săi.

Spectacolul se încheie într-o notă de mare bucurie, în acea armonie dintre vocea umană și sunetul instrumentelor, pecetea talentului lui Britten.

Un fir epic simplu, ușor de urmărit, dar jucat cu mare dăruire, într-o înălțare pe care, probabil, numai muzica o poate declanșa.

Decorul e simplu, scena larg deschisă privirii, cu un podium înalt în fundal și un catarg, stâlp al casei, centru al acțiunii sau viitor catarg al bărcii lui Noe. Elementele de costum neutre pentru cele patru femei bocitoare, pentru Noe, nevasta lui și copiii din cor, asemeni celor din școala de duminică. Copiii se individualizează ca personaje în partea a doua prin măști sugestive pentru animalele pe care le reprezintă.

Fără a fi un mare spectacol, e un gen de care, iată, publicul are nevoie. E impresionantă credința și bucuria care se transmite dinspre scenă spre sală și invers. Se detașează Csiky András în rolul *Pastorului* și al vocii divine și cele patru bocitoare și prietene ale soției lui Noe : Albert Julia, Panek Kati, Gayzágo Zsuzsa, Ambrus Emese, deși merită a fi amintită întreaga distribuție : Salat Lehel, Kali Andrea, Laczko Vass Robert, Molnár Levente, Keresztes Attila, Fodor Edina, Vindis Andrea, Kézdi Imola, pentru performanța de actori și interpreți vocali în același timp.

De multe ori, intrând în sălile de spectacol ești deranjat de tineri sau copii care confundă sala de cinema sau camera în care urmăresc un program la televizor, cu sala destinată unui spectacol viu, de teatru. Sunt sigură că cei 132 de copii și tineri care joacă în *Arca lui Noe*, chiar dacă nu vor deveni fideli spectatori de teatru, vor ști de-acum să urmărească o montare teatrală cu respectul pe care ți-l dă efortul depus și cunoscut din interior, din spatele cortinei.

Prilej de virtuozitate interpretativă

Spectacolul stagiunii trecute, al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, cu piesa *Pietre în buzunar* de Marie Jones a fost distins la Galele UNITER, cu Premiul acordat de British Council pentru Cea Mai Bună Montare a unei Piese Contemporane Britanice.

Autoare a peste 30 de piese, Marie Jones cunoaște succesul o dată cu premiera *Pietre în buzunar*, la Teatrul Liric din Belfast, în 1999. Piesele ei se joacă de atunci pretutindeni în lume, în Europa, Asia, America și Australia.

Ea începe să scrie drame și își fondează propriul teatru cu femei în 1983. Dispunând de un buget redus, Marie Jones compune piese cu personaje puține și cu posibilități ieftine de realizare.

Pietre în buzunar este un text interesant, prilej de virtuozitate interpretativă pentru doi actori de excepție: Biró József și Hatházi András. În regim de studio, cu publicul pe scenă, așezat pe trei laturi într-un cub negru, în mijlocul căruia, pe o minusculă pantă, tot neagră, evoluează cei doi în 21 de ipostaze. Trecerile de la un personaj la altul se fac într-o viteză amețitoare prin întoarceri de semicerc, profil sau față-spate, într-un dialog alert, și o poveste pe înțelesul tuturor. Imoralitatea care se transformă în amoralitate se vede mult mai pregnant în lumea celor expuși în vitrină, în lumea filmului hollywoodian, îi cuprinde și-i sufocă pe cei slabi.

Într-un sat irlandez se turnează un film american, *Valea liniștită*. Vedeta e isterică și alergică. Refuză camionul de flori adus special din Olanda. Asistentul

Hatházi András și Biró József.

regizorului concediază un figurant beţiv. Asistentul secund, între drumurile în care tot duce cafelele regizorului, visează să urce pe piramida „Tuti". Diva are probleme cu accentul, localnicii fac figuraţie în timp ce familiile lor mănâncă pe gratis la bucătărie. Primesc zilnic 40 font pentru săpatul rustic al cărbunelui, dansează şi privesc în gol, în timp ce camera filmează gros-plan Insulele Blasket. Pe neaşteptate, se sinucide un băiat dependent de drog. Vedeta americană suportă înmormântarea pe cheltuiala proprie şi trimite camionul cu florile sosite din Olanda la capelă, căci oricum ar fi trebuit să fie aruncate. Şi după imaginile de la înmormântare urmează imediat happy-end-ul cu nunta în faţa camerelor de filmat.

Economia extraordinară de mijloace, fără nici un accesoriu, relevă două talente, două stiluri, diverse, şi în acelaşi timp, complementare. Costumaţi ca mimi sau personaje beckettiene, tricou, pantaloni, haină şi încălţaţi în ghete direct pe piele, totul negru, cele două pălării uzate îi apropie şi-i deosebeşte, după cum sunt tuflite, aşezate, ţinute. Una are o gaură, urmă de glonţ, simbol?

Biró József, *Jake Quinn* cu o expresie facială specială, elaborată, şi Hatházi András – *Charlie Conlon,* al cărui talent respiră prin toţi porii (ai impresia că-l face din *poigné*), te duc de la un personaj la altul, vedetă hollywoodiană, localnic revoltat, bodyguard, reporter, asistent de regie, de la comic burlesc la amărăciune, de la o stare la alta, de la râs la plâns, şi râsul îţi îngheaţă pe buze cu repeziciunea imaginilor filmate.

Tânărul regizor Keresztes Attila, împreună cu Varga-Járó Ilona, realizatoarea spaţiului scenic, au prilejuit întâlnirea cu doi actori într-o seară de teatru adevărat.

Doina PAPP

O Julietă est-europeană din secolul XX

Visky András,dramaturgul **Teatrului maghiar de Stat din Cluj**,adică omul care asigură tuturor textelor forma de spectacol optimă,s-a contaminat de microbul ăsta până-ntr-atât încât a scris el insusi o piesă. (Poate şi altele,dar nu ştim noi).

Se numeşte **Julia**, şi e subintitulată *Dialog despre iubire;* un solilocviu, i-ar fi spus autorul cu gândul la *Confesiunile* augustiniene,dacă n-ar fi atât de modest.

În fapt, avem in faţă un lung monolog, chiar dacă, din nou atent la proprietatea termenilor, Visky András ne atrage atenţia că a-i socoti piesa o monodramă ar fi o greşeală. E adevărat, construcţia specială a textului, scris în vers alb, fără punctuaţie, are-n vedere o tensiune aparte pe care o poate crea dialogul eroinei cu Cel de sus, cu vocile sale interioare. Aşa ne este spusă povestea acestei femei care cunoaşte persecuţiile şi deportarea într-o istorie familiară nouă, transferând simbolul shakespearean în vremurile şi geografia noastră. Îngropată de vie în baraca unui lagăr, cu perspectiva de a nu-şi mai întâlni iubitul, ea e, generic vorbind, femeia (iubită, soţie şi mamă)

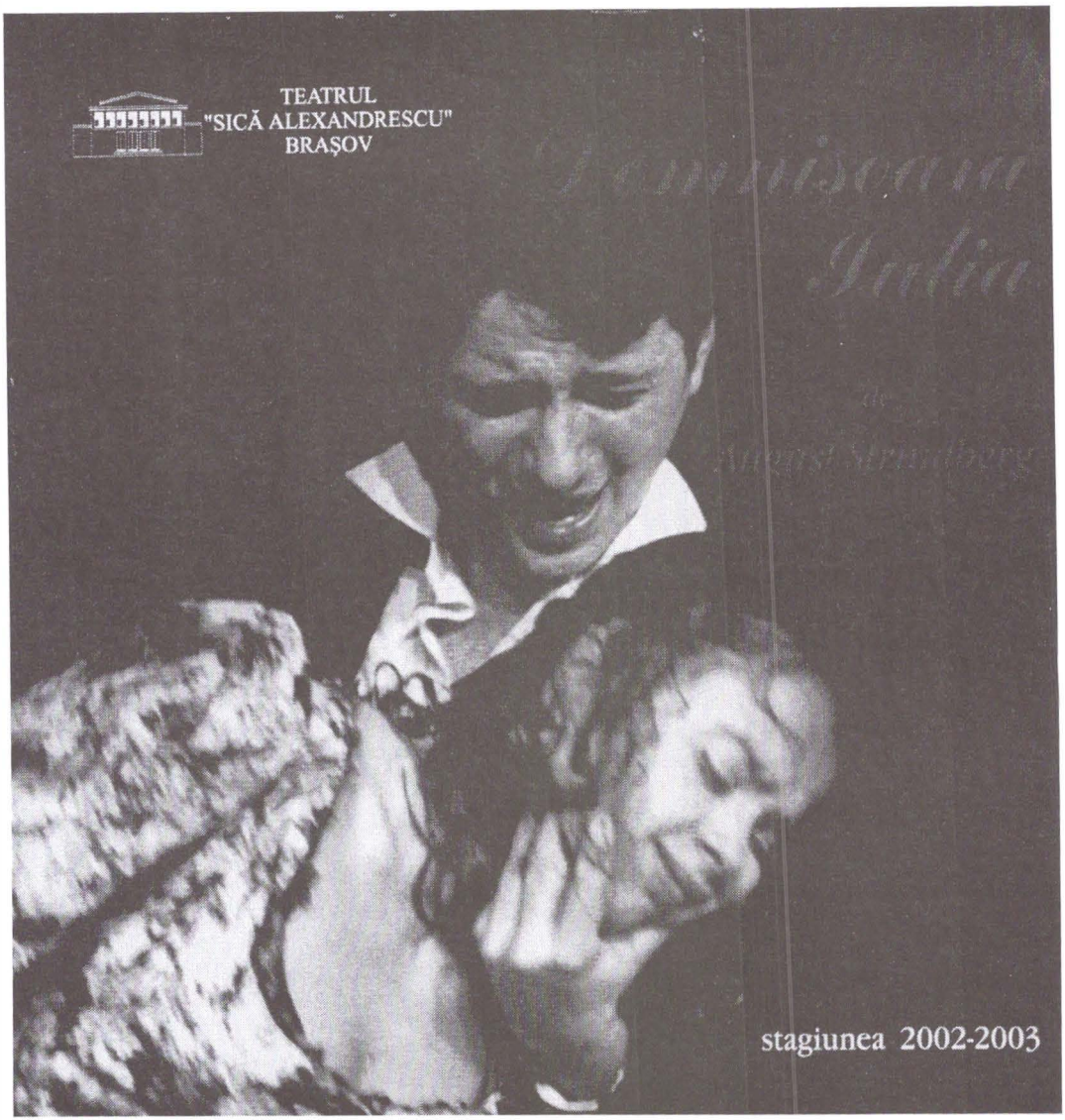
condamnată să poarte pe deget două inele, nu unul. Două destine într-unul, două vieți frânte care se vor contopi în moarte, ca urmare a acelorași răutăți și învrăjbiri ale lumii. Fapte cunoscute din viața atâtor martiri se regăsesc presărate în biografia personajului condamnat să parcurgă aceeași Golgotă a suferinței cristice. Tema culturală se interferează cu teme din *Vechiul testament* la care face referire autorul, din *Cartea lui Iov* sau *Exodul*. În acest al doilea plan secund al discursului dramatic, anecdotica se esențializează și se prelungește în metafizică, dând lucrării semnificații majore. Scrisă cu simplitate și adevăr, ce decurg din profunzimea viziunii, piesa evită acumulările lineare, optând pentru discursul discontinuu și valorificarea amănuntului semnificativ. În ciuda faptului că autorul se declară admirator al lui Samuel Beckett și Thomas Bernhard, **Julia** e un text realist, emanând dintr-o sensibilitate neingrădită de rețetare celebre. (Foarte bună și traducerea lui Paul Drumaru).

În spectacolul de o austeritate antică realizat de regizorul Tompa Gabor cu scenografia lui Judith Dobre Kothay, performanța e a cunoscutei actrițe Szilagy Enikö de la Budapesta. Singură în scenă vreme de peste o oră, cu genunchii strânși la gură, cu ochii închiși și spatele înfipt în peretele care-i crește parcă în ceafă, actrița intră în transă, vorbind doar cu sine și cu Dumnezeu. Nici un gest patetic, nici o mișcare inutilă, și o unică poziție, pe care o părăsește doar la sfârșit, când iese din scenă. Vocea calmă, egală, dar caldă, interiorizată, discreția trăirilor, simplitatea redării produc emoție și o stare de reculegere cum rar se vede la teatru. O mână ridicată, o alta care atârnă, priviri în gol, sunt cele câteva, puține reacții, pe care și le permite actrița, căzută parcă în sine, într-o adâncă liniște. Acest fel de teatru de cameră (spectacolul despre care scriu l-am văzut la Centrul Cultural Maghiar din București), pe care atât de rar avem ocazia să-l mai întâlnim pe scenele noastre, pare că-i redă acestei arte solemnitatea și sensul cathartic. Ne liniștim agitata noastră ființă într-o stare de comuniune, ca într-un ritual al purificării. Și nu e ăsta rostul teatrului?.

August Strindberg pe urmele dr. Charcot

Se știe că Strindberg a fost preocupat de psihiatrie,că l-a cunoscut pe Freud și a asistat impreună cu acesta la experimentele doctorului Charcot, la Spitalul de neurologie Salpêtrière, din Paris. Asta se petrecea într-o perioadă de mare derută a existenței sale, când încetează să cocheteze cu socialiștii anarhiști și se orientează spre curentul care viza explorarea sufletului uman, în speță al femeii, asemeni multor intelectuali ai vremii. Pe de altă parte, hărțuit în viața de familie de legătura cu o femeie care a văzut în el mai curând mijlocul de a parveni în teatru ca actriță, Strindberg are multe motive să devină misogin. Lecțiile despre isterie și manipulare, căci profesorul Charcot descoperise cum functionează isteria la femei, îl îndepărtează și mai mult de partenera sa și-l fac să aprofundeze studiul omului în acel „teatru liber" pe care-l visa.

Am aflat mai multe despre acestea dintr-o monografie tipărită la Flammarion sub semnătura danezului Per Olov Enquist, interesat mai ales de șederea dramaturgului în Danemarca. Acolo a avut loc în 1888, într-un mic local decrepit, locație a Asociației studenților, premiera piesei **Domnișoara Iulia**. După un episod



Tudor Vlad JIPA și Ligia STAN.

furtunos de trădări conjugale, de pe urma cărora se alesese și cu un proces, Strindberg scrie acest fulminant text în care fiecare personaj își are modelul în realitate. Revenirea la teatru a nevropatei Siri, femeia lui, în rolul *Iuliei,* nu e un triumf, și cei doi se vor despărți definitiv alegând amorul în limitele aceluiași sex. Altul era însă modelul aristocratei din piesă (o pasiune recentă, exotică a autorului), iar *Jean* fusese creat cu gândul la Hansen, cel care-i intentase proces de moravuri lui Strindberg.

E bine să ne reamintim toate aceste lucruri pentru a nu avea nici o îndoială cu privire la falsul conflict social din piesă, nu o dată speculat. **Domnișoara Iulia** conține reminiscențele gândirii anarhistului din care se întrupează servitorul *Jean,* dar este, în cele din urmă, aplicarea în dramaturgie a lecțiilor maeștrilor săi despre

comportamentul femeilor și natura lor criminală (după Lombroso). *Iulia* e înzestrată de autor cu asemenea reacții, potențate și de energiile malefice ale unei nopți de Sânziene (locul acțiunii) când ielele și sabatul întunecă mintea și stârnesc simțurile. Faptul că locul acțiunii e o bucătărie spune mult despre natura joasă a confruntării celor doi.

Viața și ficțiunea se amestecă, așadar, în alambicul creației acestui excepțional model al expresionismului nordic. Strindberg însuși face în aceste clipe declarații deconcertante: „Parcă sunt un somnambul... Nu știu dacă ceea ce am scris este ficțiune sau dacă viața mea a fost asta... Voi înțelege cândva, și atunci o să devin sau nebun, sau măcinat de remușcări. Și mă voi sinucide."

S-ar putea spune că nici piesa despre care vorbim nu e străină de acest echivoc. De aceea jocul periculos care sfârșește în moarte al celor doi trebuie să conțină si intensitatea pasiunii devoratoare și ambiguitatea motivațiilor și a vinovățiilor.

Regizorul spectacolului de la Brașov, experimentatul Kincses Elemer, a pornit pe această cale și prima impresie a decorului – o încăpere vopsită în gri argintiu, austeră, cu mobilier sumar, în care se distinge pâlnia din perete prin care se comunică la etaj cu *Contele* – e provocatoare. Petrecerea de afară răzbate discret, cam prea discret, prin pereți și atmosfera se încarcă de o tensiune a așteptării bine pregătită. Se joacă la o jumătate de pas de spectatori în ministudioul Teatrului și asta ar fi trebuit să impună o anume conduită actorilor. Trântitul prea violent al obiectelor, volumul vocilor uneori disproporționat cu ambianța, împietează asupra concentrării pe care o presupune relația personajelor.

Un spectacol cu **Domnișoara Iulia** e însă, dincolo de orice, o încercare pentru actori.

La Brașov, reușita se ține de-un fir de păr; firul care desparte în piesă patologicul de normal, logicul de emoțional. Cu mai mult studiu și o explorare mai adâncă a rolurilor, cei doi tineri talentați ar fi avut și mai multe motive de satisfacție. Așa cum e acum, relația lor nu atinge abisurile ființei pentru care, cum am spus, Strindberg a scris piesa. Ligia Stan *(Iulia),* are temperament, e energică, dar și necontrolată uneori, în ieșirile patetice care diminuează tragismul personajului. Nu-și îngăduie reflexivități, deși deciziile personajului nu țin totuși doar de impulsivitate. E, cu alte cuvinte, cam lineară..

Tudor Vlad Jipa insinuează cu dibăcie traseul personajului *Jean*, jucând cu subtext momentele de mărunte și meschine socoteli, dar neglijează uneori impactul real în relația cu partenera. Ambii ratează scena-cheie a seducerii propriu-zise datorită soluției nefericite de a concepe momentul prin stingerea luminii, *Iulia* fiind apoi văzută cu rochia pe jumătate scoasă. Momentul n-are nimic de-aface cu asmuțirea lui *Jean* și dezlănțuirea lui animalică din scena pe care a scris-o Strindberg și care ar trebui să determine și să explice restul piesei. Cu prea puțin studiu al nuanțelor, interpreții nu ajung să atingă tensiunea confruntării celor două personaje în acest război al sexelor, dar și al creierelor. În rolul servitoarei *Kristin,* în schimb, Viorica Geantă Chelba compune un personaj de un binevenit umor. E parșivă, ipocrită, sugerând obârșia protestantă a atitudinilor ei.

Și totuși, în ciuda neîmplinirilor datorate cu siguranță grabei, spectacolul brașovean e curat, fiind un bun exercițiu pentru actori pe o partitură de mare dificultate. Publicul are și el ocazia să vină la Teatru pentru cultura pe care o presupune și o reprezintă această instituție.

Andreea DUMITRU

Ca muntele la Mahomed

După 20 de ani, Teatrul „Luceafărul" din Iași și-a luat soarta în mâini (nemaiașteptând banii aprobați, deocamdată, doar pe hârtie, de Ministerul Culturii) și a întreprins un „turneu de imagine" la București. Cât de păguboasă e lipsa oricărui contact între Capitală și teatrele de „provincie", care își permit turnee la Bombay sau Calcutta, mai puțin acasă, simțim cu toții în astfel de împrejurări. „Caravanele" criticii, menite să ia pulsul acestor organisme care se încăpățânează să supraviețuiască, își merită pe deplin numele în mijlocul unui deșert cultural.

De astă dată, „a venit muntele la Mahomed". Au sprijinit efortul: Teatrul „Țăndărică", Teatrul Creangă, Teatrul Odeon și Teatrul de Comedie. Nu atât nevoia de încasări, cât dorința de a prezenta o stare de fapt i-a îndemnat pe actorii ieșeni, în mod firesc mai emoționați, să joace și câte trei spectacole zilnic (între 7 și 9 mai 2003). Dar într-un oraș torid, grăbit și parcă, dintr-o dată, mai puțin provincial prin venirea lui Roman Polanski, ei nu puteau spera că vor rupe gura târgului. Pasiunea, entuziasmul, credința care îi însoțesc la sediu, unde fac săli pline ochi, au compensat interesul firav al spectatorilor bucureșteni.

Microstagiunea intitulată „Cinci piese românești" (au fost și dramatizări: *Palatul de gheață* după „Crăiasa zăpezii" de Andersen și *Amintiri din copilărie* după Creangă), și-a propus să atragă atenția – firesc, din moment ce directorul instituției este dramaturgul Mircea Radu Iacoban – că piesa autohtonă mai are încă partizani consecvenți. Din programul minuțios redactat de Oltița Cântec, secretar literar, am înțeles că selecția titlurilor a avut în vedere ilustrarea repertoriului curent, variat și bine orientat în cele două direcții care justifică existența teatrului: „pentru copii și tineret". Astfel, am urmărit producții recente care pun în valoare disponibilitățile și pregătirea trupei, din fericire foarte solicitată (ritmicitatea premierelor este de 6–7 pe stagiune). Și, de reținut pentru actorii de aiurea – cantonați în scheme gonflate, într-un gen sau cel mult două roluri – echipa ieșeană poate să facă față, în mod onorabil, unui tur de forță de la actorie la păpușărie, de la musical la mască și pantomimă. E o trupă de profesioniști din care nu lipsesc veteranii: Ion Agachi, Simona Agachi, Nicolae Brehnescu, maturii: Liviu Smântânică, Doina Iarcuczewicz, Cristina Ciubotaru, mai tinerii: Liliana Mavriș Vârlan, Viorel Vârlan, Toma Hogea, dar nici numele promițătoare, de curând cooptate, precum Ionela Arvinte și Emanuel Florentin, foști studenți ai lui Constantin Popa și Adi Carauleanu.

Ca spectator aflat la prima întâlnire cu Teatrul „Luceafărul", sunt datoare să notez impecabila mânuire a grațioaselor păpuși din *Palatul de gheață* de către Viorel Vârlan, precum și a marionetelor cu fire din *O rază de soare* (superba poveste a lui Al.T. Popescu, emoționant montată de Toma Hogea și scenografa Axenti Marfa). O probă de profesionalism din partea creatorului lor, Mihai Pastramagiu, și a actorilor care s-au arătat la aplauze peste măsură de... asudați și modești (o mențiune pentru Doina Iarcuczewicz). Am regăsit vocile lor sonore, plăcute și în spectacolul *Noaptea asta nu câștigă nimeni*, drama de rezistență a lui Mircea Radu Iacoban fiind prezentată ca un musical (partitura: Radu Ștefan; coregrafia: Ligia Cosoi). Replici inspirate, umor de calitate, împănat cu referiri la tranziția recentă (nu degeaba rezistă și prin metafora vieții ca tren ratat), dar și o prezență scenică extrem de agreabilă a protagonistei Liliana Mavriș Vârlan. Cu totul, o montare onorabilă, semnată Constantin Brehnescu, regizor al teatrului de

ani buni. Tot lui i se datorează spectacolul pentru adolescenți cu arhicunoscuta *Nota zero la purtare* într-o variantă actualizată de Octavian Sava și Marius Țeicu. Dacă musicalul e o rețetă cu succes verificat la publicul ieșean, nu înseamnă însă că el trebuie pus în scenă „la minima rezistență". Scenografia sărăcăcioasă, coregrafia anostă, jocul prea îngroșat al unor actori care dovediseră și talent, și simț al măsurii în alte spectacole, au ridicat o problemă de fond, una dintre cele viu dezbătute la colocviul-epilog organizat cu sprijinul Secției Române a A.I.C.T. (moderator: Alice Georgescu).

Ce statut mai are teatrul „pentru copii și tineret" (formula însăși poate fi contestată) în era internetului, a autostrăzilor informaționale? *Povestea* continuă să cucerească deopotrivă preșcolarii și adolescenții, după cum o dovedește repertoriul „Luceafărului", în mod evident gândit pe măsura unui public ce trebuie câștigat, dar și păstrat în sfera teatrului. Cum sunt spuse însă aceste povești, căror categorii stricte de vârstă li se adresează și în ce fel, rămâne o discuție deschisă care ar echivala cu polemica: *Amintiri din copilărie* (prezentate pe scena ieșeană în dramatizarea corectă a lui Ștefan Oprea și mizanscena naiv-muzeală a lui Ion Cibotaru) vs. inconfortabilul *Acasă* al lui Radu Apostol. Asocierea nu e întâmplătoare: la Iași sunt cei mai mulți copii instituționalizați din întreaga țară. Dacă Teatrul „Luceafărul" își atinge obiectivele educaționale, din punct de vedere artistic, trupa nu se mai poate dispensa, la nivelul actual, de o infuzie de energie, fantezie, nonconformism. Are nevoie de colaborări cu tineri regizori și dramaturgi. Fără întâlniri semnificative, fără contactul cu nume de pe creasta noului val, actorii sunt pândiți oriunde de vulgaritate, de amatorism, de suficiență, în ciuda datelor ludice și profesionale reale. Ar fi cu atât mai regretabil cu cât teatrul din Iași dispune de un sediu modern, cu două săli de spectacol având structuri modulare și dotări scenotehnice impresionante.

Pe măsură ce și festivalurile de gen sucombă, se resimte tot mai acut insularizarea teatrelor, pe care nici „managerii" nu se mai sfiesc s-o deplângă. Însă, în timp ce unii își propun să termine cursa la linia geamandurii, alții sunt fascinați de zările necunoscute. Trupa ieșeană, care a lucrat cândva cu Cătălina Buzoianu, Anca Ovanez sau Nicolae Scarlat, n-a uitat, poate, că o croazieră în larg e de preferat unei caravane în deșert.

Teatrul pentru Copii și Tineret Luceafărul din Iași:

Palatul de gheață. **Scenariu de Viorel Vârlan după o idee de H.C. Andersen. Spectacol pentru copii. Regia: Viorel Vârlan. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Muzica: Radu Ștefan. Distribuția: Iulia Deloiu Trif, Emanuel Florentin, Liliana Mavriș Vârlan, Gabriela Andrei/ Andreea Crișan, Carmen Vârgă, Gigi Șfaiter, Cristian Gheorghiu.**

Noaptea asta nu câștigă nimeni **de Mircea Radu Iacoban. Spectacol pentru tineret. Regia: Constantin Brehnescu. Muzica: Radu Ștefan. Coregrafia: Ligia Cosoi. Costume: Viorica Perju. Distribuția: Liliana Mavriș Vârlan, Ionela Arvinte, Liviu Smântânică, Adrian Buliga, Doina Iarcuczewicz, Paul Sobolevschi, Adrian Zavloschi, Tani Paraschiv/ Toma Hogea, Viorel Vârlan, Emanuel Florentin, Ion Agachi, Simona Agachi, Nicolae Brehnescu, Gabriela Andrei, Cristina Anca Ciubotaru, Andreea Crișan, Iulia Deloiu Trif, Aurelian Diaconu, Cristian Gheorghiu, Gabriel Lazăr, Camelia Poenaru, Gigi Șfaiter, Radu Ștefan, Nina Dimitriu Ulmu, Carmen Vârgă, Giani Aelenei.**

O rază de soare **de Al. T. Popescu. Spectacol cu marionete, pentru copii. Regia: Toma Hogea. Scenografia: Axenti Marfa. Muzica: Anda Tăbăcaru-Hogea. Distribuția: Doina Iarcuczewicz, Liliana Mavriș Vârlan, Gabriela Andrei.**

Nota zero la purtare **de Octavian Sava și Marius Teicu. Musical pentru adolescenți. Regie și decor: Constantin Brehnescu. Muzica: Marius Teicu. Coregrafie: Ligia Cosoi. Costume: Iulian Frunză. Distribuția: Ion Agachi, Toma Hogea, Liviu Smântânică, Gabriel Lazăr, Paul Sobolevschi, Viorel Vârlan, Tani Paraschiv/ Adrian Buliga, Liliana Mavriș Vârlan, Aurelian Diaconu, Gigi Șfaiter, Emanuel Florentin, Cristian Gheorghiu, Ionela Arvinte, Gabriela Andrei, Andreea Crișan, Iulia Deloiu Trif, Carmen Vârgă.**

Amintiri din copilărie. **Dramatizare de Ștefan Oprea după Ion Creangă. Spectacol pentru copii și adolescenți. Regia: Ion Cibotaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Ilustrația muzicală: Gigi Șfaiter. Distribuția: Emanuel Florentin, Ion Agachi, Liliana Mavriș Vârlan, Adrian Zavloschi, Nina Dimitriu Ulmu, Liviu Smântânică, Cristina Anca Ciubotaru, Gabriel Lazăr, Toma Hogea, Aurelian Diaconu, Paul Sobolevschi, Viorel Vârlan, Cristian Gheorghiu, Doina Iarcuczewicz, Gigi Șfaiter, Nicolae Brehnescu, Carmen Vârga, Ionela Arvinte, Iulia Deloiu Trif, Andreea Crișan.**

Mămăliga, o madlenă pentru Radu Afrim

Spectacolele lui Radu Afrim seduc ori intrigă publicul nehotărât între reverența față de trecut și dinamitarea acestuia. În mai mare măsură decât altele, *De ce fierbe copilul în mămăligă*, dramatizare proprie a romanului Aglajei Veteranyi, premieră a Teatrului Odeon, este fructul unei complicități cu operele maeștrilor pe care îi citează provocator. Dar și al unei nostalgii după condiția naturală, paradiziacă a privirii, privilegiu al creației și al copilăriei. Atitudinea sadic-inocentă în fața vieții explică afinitatea lui Afrim cu autoarea elvețiană de limbă germană, originară din România, a cărei operă a constituit o revelație pe scena culturală europeană. Lumea este coșmarul unui înger, vor să ne convingă cei doi creatori, iar într-un coșmar încape totul, așa cum sub cupola circului din roman, *copilăria*, timpul inocent, și *moartea*, timpul absent, își dau mâna în fiecare secundă. Jonglarea cu aceste teme obsedante naște un spectacol insolit și cathartic.

Poate că un estet precum Radu Anton Roman ar vorbi mai convingător despre magicul preparat culinar, mămăliga, sinonim pentru Aglaja Veteranyi, cu „acasă, în România". Cert este că, la Radu Afrim, mămăliga joacă rolul unei *madlene* care tulbură volutele memoriei afective. Un prim indiciu îl dă, în acest sens, chiar dramatizarea unei scrieri care nu „se lasă" ușor la scenă, lucru vădit în traducerea Norei Iuga, reeditată la Polirom. Vocea confesivă din roman devine *Copila,* personajul principal al unui șir de episoade oarecum de sine stătătoare: viața sub cupola circului, viața familiei într-un vagon migrator, visul fetiței de a deveni o nouă Sophia Loren, expedierea celor două surori la căminul lui Frau Hitz. Mai mult, secvența finală, accidentul mamei, care își ratează celebrul număr, prezentat de astă dată din vârful macaralei, deasupra unui vapor, marchează clar intenția regizorului de a spune povestea unei vârste încheiate brutal. Sunt omise capitolele din roman care surprind rătăcirile adolescentei în pensiunea „Madrid" sau în varieteul Pepitei, unde e cunoscută ca *Trupul* – pasaje ofertante, la care e greu de crezut că Afrim ar fi renunțat, altminteri, atât de ușor. Și totuși, fără distribuirea

Adriana TRANDAFIR

Antoanetei Zaharia în acest rol, care înseamnă și un nou început pentru tânăra actriță ținută prea mult pe tușă, spectacolul ar fi rămas doar produsul unei remarcabile inventivități. Ingenuitatea ei pare învelișul fragil al unei energii care răbufnește și contaminează spațiul din jur. Actrița transmite ceva din puritatea Gelsominei felliniene, dar și din țipătul casant al lui Oskar, eroul *Tobei de tinichea*, în versiunea ecranizată a lui Volker Schlöndorff. „Am să strig până am să prefac lumea în cioburi", afirmă și personajul Aglajei Veteranyi, fixându-se în vârsta inocenței, ca semn de protest față de atrocitatea realității.

Viața își suspendă ritmurile câtă vreme mama, „femeia cu păr de oțel", atârnă sus, în cupola circului. Spectacolul urmărește tocmai dilatarea stării de tensiune, de așteptare a erorii care va schimba definitiv cursul vieții. O uriașă minge roșie care zboară de la un personaj la altul, printre văluri închipuind valurile mării, concretizează la modul poetic, imponderabil, această senzație. Într-un alt registru se încheagă imaginea caricaturală a „familiei românești mereu unite". În vagonul de circ, unde bărbații sunt în trecere, doar obiecte erotice, femeile, de o exuberanță cam piperată, instituie matriarhatul prin replica de rezistență: „Oi fi eu româncă, dar nici proastă nu sunt". Ceea ce Aglaja Veteranyi evocă din perspectiva mai îngăduitoare a exilului, Radu Afrim exprimă direct, inventând, unde e cazul, replici suculente și fruste. Așa se nasc secvențe memorabile: vizita, de un comic lugubru, făcută *morțișorului* la inițiativa mătușii Reti, care anchetează cu pasiune „cauze de deces", sau reconstituirea cu un haz delirant a vieții la internat, glosă pe marginea obsedantului refren: *Sometimes I feel like a motherless child...*

Antoaneta ZAHARIA și Ada MILEA

Dacă în *Alge. Bernarda's House Remix*, spectacolul care l-a consacrat pe Afrim, performanța sa consta în virtuozitatea ludică și dezinhibiția teribilistă față de textul clasic, aici regizorul își precizează stilul. Un mixaj insolit între patetic și derizoriu, în virtutea căruia tot ceea ce înseamnă poezie la nivelul imaginii sau al coloanei sonore e dizolvat prin limbaj, și invers. Tentația citatului cultural e însoțită de replici moderne, descinderi iconoclaste în underground-ul contemporan. Cea mai serioasă contribuție la

demersul său o reprezintă, la Odeon, partitura muzicală special creată de Ada Milea. Actriță (în rolul *Surorii*) și interpretă a propriilor songuri, ea se pricepe să arunce în aer emoțiile sau, dimpotrivă, să le condenseze până la limita suportabilului. Parodice, persiflante, irezistibile, numerele de music-hall („Mic ca un scaun" sau „Ce ne place să mâncăm" sunt aplaudate ca atare) devin, și cu ajutorul coregrafului Răzvan Mazilu, puncte de reper ale montării.

Fantezia scenografei Alina Herescu se dezlănțuie într-o isterie a culorilor, un amestec voit al genurilor (circ, varieteu, comedie neagră), mai ales în linia costumelor. Kitsch-ul, parodia, emfaza sunt cultivate cu voluptate și în decorul compus din câteva piese multifuncționale, plantate pe o scenă aerisită și eclerată cu știință. Cunoscută fiind contribuția lui Afrim la grafica afișelor sale, e greu de spus cui aparține, de fapt, compoziția plastică a cadrelor, cu fereastra decupată în prima treime a fundalului, sugerând, dintr-o dată, și casa-vagon de circ, și orizonturile străbătute.

Un outsider al sistemului teatral nu cu mult timp în urmă, Radu Afrim începe să se impună prin promovarea unui stil de joc aparte, reperabil acum și la actori consacrați ai Teatrului Odeon. Vulcanica Adriana Trandafir (*Mama*) și cameleonicul Ionel Mihăilescu (*Tatăl*) se „dedau" cu plăcere totală jocului în răspăr, imprevizibil, gesticulației dezarticulate, care poartă marca Afrim. Dacă Oana Ștefănescu e planturoasa și clarvizionara *mătușă Reti*, Pavel Bartoș și Gabriel Pintilei creează delicioase apariții episodice, precum *copilul Eric* și *Frau Hitz*.

Radu Afrim se lasă sedus de *povestea copilului din mămăligă*, cu nenumăratele ei variante la fel de teribile, menite să exorcizeze atrocitatea lumii, spaimele copilăriei. Și sfârșește prin a spune el însuși o poveste despre magia privirii dintâi, împiedicând inocența să „fiarbă" în miezul coșmarurilor pe care le fabricăm fiecare dintre noi.

Teatrul Odeon, București – De ce fierbe copilul în mămăligă **de Aglaja Veteranyi. Dramatizarea: Radu Afrim. Traducerea: Nora Iuga. Scenografia: Alina Herescu. Songuri: Ada Milea. Consultant mișcare scenică: Răzvan Mazilu. Distribuția: Adriana Trandafir, Ionel Mihăilescu, Antoaneta Zaharia, Ada Milea, Oana Ștefănescu, Pavel Bartoș, Gabriel Pintilei, Dan Iosif, Marius Manea, Victor Cociorbă.**

Cristina MODREANU

Spectacolul fără suflet

Dragoș Galgoțiu se numără, fără îndoială, printre regizorii de la noi – puțini, de altfel – care au inteligența și cultura de a-și pregăti foarte serios demersurile artistice. Chiar lucrul în echipă cu un scenograf ca Vittorio Holtier, și el înclinat spre construirea unor edificii de simboluri în spectacolele la care lucrează, este un semn al nevoii de conceptualizare exhibată pe scenă de acest creator. Este, de aceea, fascinant felul în care tot acest consum de idei, de raționamente, aproape de calcul, ai zice, ajunge să excludă din spectacolele rezultate acel „ceva" care traversează o producție cu adevărat reușită, asemeni sufletului ce animă trupul omului. Am văzut asta, cu uimire, la spectacolul montat acum câțiva ani de cei doi la Bulandra – *Regele Lear* de W. Shakespeare, cu Victor Rebengiuc în rolul principal; am revăzut-o, cu tristețe, în această stagiune la Odeon, cu *Arden din Faversham*.

Această tragedie casnică, una dintre primele care aduce în scenă – sub pana unui anonim căruia i-au fost asociate nume celebre – un banal triunghi conjugal care

deraiază și sfârșește în crimă, pare astăzi depășită. Piesa e plină de elemente arhiuzitate în soap-opera, redate simplu, fără sofisticare și fără preocuparea de a suprinde. Subiectul în sine – fapta femeii adulterine care își masacrează soțul cu ajutorul amantului și al unor criminali plătiți – era, la vremea aceea, suficient de revoltătoare ca să nu mai fie nevoie de altceva decât de spunerea poveștii. Ceea ce are piesa în plus, elementul inovator, s-ar putea spune, este asocierea umorului cu această temă tragică în esență. Încercările repetate ale asasinilor angajați de a pune capăt vieții soțului înșelat, eșuate lamentabil, sunt sursa de comic care a făcut ca piesa să fie catalogată drept „prima comedie thriller" a literaturii universale.

Iată datele, urmează demonstrația: spectacolul reușește să surprindă bine atmosfera de promiscuitate din căminul lui *Arden*, întreținută de soția lui, *Alice*. Decorul ajută mult în acest sens – în proscenium sunt înghesuite pe jos saltele groase și perne, ca într-un așternut proaspăt părăsit de trupuri calde. Saltelele nu lasă personajele să se miște în voie , funcționând ca o mlaștină care te silește să te afunzi în ea sau ca nisipurile mișcătoare. Singură *Alice* se simte bine între ele, cu rochia ei doar pe jumătate îmbrăcată (sau pe jumătate dezbrăcată), așteptându-și amantul pe acest tărâm nesigur, înșelător. Rochia ei desfăcută duce cu gândul la păcatul recent consumat, iar nerăbdarea de a păcătui din nou i se citește pe chip și în ținută. Sunt reușite scenele dintre *Alice* (Cătălina Mustață) și *Mosbie* (Marius Stănescu), jucate cu febrilitate, patimă și neliniște, plus ceva remușcare, repede înăbușită în săruturi. Din păcate, în celălalt talger al balanței, ce ar fi trebuit să aducă echilibrul spectacolului, nu prea ai ce să pui. Scenele comice n-au pic de haz. Ideea bună a personajului monstruos, straniu dublat, amintind de erorile genetice interpretate în Evul Mediu ca semne rău-prevestitoare, nu e deloc exploatată. Simpla apariție nu impresionează pe nimeni, mai ales că cei doi actori, strânși într-un singur costum (Constantin Cojocaru și Gabriel Pintilei), fac mari eforturi pentru menținerea echilibrului, prin urmare nu se mai pot concentra asupra interpretării. Gustul regizorului pentru neobișnuit e dovedit și de prezența în scenă a unui pitic în rolul lui *Greene* (Constantin Cojocaru) și a dublului său feminin,pe post de judecătoare, în finalul, deloc reușit (fără suspans și „detonare") al spectacolului. Ceva mai bine se descurcă Pavel Bartoș în rolul lui *Michael,* altfel grupul asasinilor trece prin scenă ca și cum n-ar fi. Mai bine n-ar fi fost deloc grupul actorilor – simbolic, un fel de conștiință colectivă, o amenințare „metafizică" a felului în care memoria nu poate fi ucisă, chiar dacă iertarea e, la o adică, posibilă. Imposibilă e însă maniera de aducere în scenă a acestei „tagme", reprezentată aici de câțiva inși (de fapt inse – Rodica Mandache, Virginia Rogin, Jeanine Stavarache, plus Mugur Arvunescu) violent colorați, ale căror talente sunt parodiate grosier.

Grav, la nivelul concepției, este faptul că registrele sunt amestecate și nu stârnesc, din acest motiv, reacții clare. Nu te cuprind fiorii când crima este pregătită „la rece" (pe cine să mai impresioneze așa ceva astăzi, când vezi atâtea crime, mult mai feroce, la televizor, seară de seară?), iar scenele comice nu produc râsul eliberator care să contrabalanseze tragicul și să-l potențeze prin comparație. Așa se face că resorturile interioare ale spectacolului, insuficient reglate, fac să scârțâie întregul, chiar dacă existau premisele ca acesta să „meargă" uns. (Vezi piesa centrală a decorului semnat de Holtier – un edificiu octogonal, inspirat din cel descris de Umberto Eco în *Numele trandafirului*, coloana sonoră în care regizorul a inclus prelucrări ale unor piese cu sonorități gotice aparținând grupului rock *Metallica* și, mai ales, interpretarea Cătălinei Mustață și a lui Marius Stănescu).

Din păcate, peste toate aceste elemente, de bună calitate fiecare, se ridică întrebarea care iese uneori, din sertarele minții spectatorului în timpul derulării unui spectacol care nu te ține captiv – întrebarea simplă: „de ce?". Dincolo de edificiul pe de-a-ntregul profesionist al montării nu poți să nu te întrebi „care este

miza?" Ce demonstrație era de făcut? Cui și ce anume spune acum *Arden din Kent*? Pe cine face să se cutremure această piesă, acest spectacol? Fiindcă avem, din păcate, atât de multe care ne lasă indiferenți.

Antoaneta IORDACHE

Un vis mimetic, la Oradea...

Tentația de a fi în ton cu *mediul* (teatral) e prea vizibilă în montarea orădeană. Actualizarea clasicilor, scenarizarea textelor dramatice arhijucate, toate acele intervenții asupra piesei pe care le practică deja de un deceniu regizorii noștri importanți sunt, prin însumare și prin succes, un vector cultural: un „tren" (ca să nu zic: un *trend*). Prelungind puțina teorie cuvenită cazului orădean, să mai spunem și că, în cultură, în general, imitarea maeștrilor este un loc comun. Trist lucru devin, în context, imitațiile neizbutite; foarte iritante – nereușitele care defilează în haina lor de împrumut cu aroganță.

Fantasticul *Vis* shakespearian se transformă, cu voia regizorului Ion Sapdaru și a scenografului ieșean Mihai Pastramagiu adus de regizor la Oradea să-i susțină vedenia, într-o complicată cursă a premiselor unui coșmar orășenesc, pesemne newyorkez. Lume interlopă, cărucioare de handicapat, machiaje punk, soldați cu masca de gaze pe figură, salvări, elicoptere, femei pe rotile – rase-n cap –, salopete în culori de camuflaj etc. Un amărât găsește într-un tomberon *Visul*..., începe să citească. Urmează promisiunile coșmarului. Scena este prost luminată, costumația – literalmente – o aiureală fără accent, în nuanțe plicticoase. Se fac, din loc în loc, completări diletante la text. Undeva, pe la mijlocul montării, ca să nu se piardă legătura cu actualitatea fierbinte, se tot repetă: *„Efectiv, naspa!"*. Undeva spre finalul montării, scena „se exprimă" și în legătură cu viața teatrală de la noi, azi, în propoziții din care trebuie să înțelegem că lucrurile sunt greșit orânduite: cei din Capitală primesc lauri nemeritați, iar provincia, bietul ei geniu luptător și nerecunoscut, abia-abia răsuflă, în instituții gata să se desființeze.

Față în față cu propunerile așa-zis „de actualizare" ale lui Sapdaru, nu poți fi decât neinteresat, la acest spectacol. Nimic din ce lansează nu duce la vreun sens, nu fructifică scenic. Coșmarescul inițial se răsucește, pe parcurs, în comicărie ieftină și vulgară. Discursul despre viața teatrală – ce conține câteva adevăruri – apare ca o adăugire țâfnoasă, după un șir lung de lucruri nefinalizate și un alt șir lung de intervenții sărmane cu duhul asupra textului shakespearian. Păcat de actori!...

O confuzie cu pretenții mai absurde decât aceasta de la Oradea, dacă mă gândesc bine, n-am văzut de multă vreme. Poate doar *Iona* (de la Teatrul Național din Timișoara), cu Ioan Ieremia regizor și Ioan Ieremia în rolul titular, să fi fost „per total", vorba lui Mazilu, mai ineptă.

Teatrul de Stat din Oradea – Visul unei nopți de vară **de William Shakespeare. Regia și ilustrația muzicală: Ion Sapdaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Costume: Alina Dincă. Coregrafia: Victoria Bucun. Distribuția: George Voinese, Ion Ruscuț, Eugen Țugulea, Șerban Borda, Adrian Locovei/Tiberiu Covaci, Richard Balint, Sebastian Lupu, Petre Ghimbășan, Pavel Sîrghi, Alexandru Rusu, Corina Cernea, Angela Tanko, Codruța Ureche, Geo Dinescu/Mariana Neagu, Anca Sigmirean/Mariana Vasile, Zentania Lupșe, Linda György, Anca Turcuț, Mihaela Gherdan, Alexandru Rois, Nicu Segărceanu, Adrian Pintea, Kovács Csaba, Adrian Gherdan, Gheorghe Iernea, Luca Alexandru, Florin Popescu. Data premierei: 1 martie 2003.**

Elisabeta POP

Ce scurtă e vara...

Prin anii șaptezeci, am avut – nu numai eu, ci toți actorii orădeni – privilegiul de a colabora cu doi dintre cei mai importanți creatori ai premierei absolute a *Jocului de-a vacanța,* din '38: Sică Alexandrescu și Marcel Anghelescu, amândoi colaboratori ai instituției orădene într-o stagiune foarte bună. Poveștile celor doi ne-au încântat, amănunte neconsemnate în nici o istorie literară, ne-au îmbogățit inimile și mințile în câteva seri de neuitat. Ideea readucerii pe afiș a acestei grațioase comedii lirice mi se pare fericită, chiar dacă, recunosc, așteptam o comedie de Mușatescu în anul dedicat lui...

Oricine s-ar întreba, bănuiesc, ce mai are de comunicat un regizor tânăr – în persoana lui Radu Nichifor – cu această comedie, unui public majoritar tânăr, agreind muzica agresivă, cu decibeli mulți a discotecilor, filmele cu violență maximă, zgomotul și... furia. Cel puțin așa ne explica, nu cu mult timp în urmă, un alt reizor al teatrului, Ion Sapdaru, argumentându-și violența limbajului scenic prin chiar orizontul de așteptare al acestui tineret.

Ei bine, are. El a căutat în piesă, ajutat de Vioara Bara (un scenograf plin de fantezie și neliniște creatoare), acele elemente capabile să rețină, cât de cât, interesul privitorilor contemporani. Și n-aș zice că le-a găsit. Pornind de la câteva replici, Vioara Bara a optat pentru un cadru însorit (se spune că, deși sunt prin Munții Hășmașului sau Gurghiului, au pensionarii „Weber" parte de o zi binecuvântată și însorită. Așa se face că, în scenă, e multă lumină, soare, femeile au umbrelute, sunt îmbrăcate în rochii ușoare de muselină și dantelă, au pălării frumoase, sunt destinse și... descinse parcă dintr-un peisaj cehovian, undeva de la Odesa.

Se pare că, influențați de cadru, unii interpreți imprimă jocului stări excesiv lirice, riscând să edulcoreze neavenit unele momente. Este cazul actriței Angela Tanko, de altfel foarte frumoasă, aeriană cumva, cuceritoare, capabilă să le sucească tuturor bărbaților din pensiunea Weber capul, dar căreia, cu un minim effort, actrița i-ar fi putut adăuga acea energie care îi conferă *Corinei* capacitatea de a-i face pe toți nu doar s-o ascule, ci s-o și iubească necondiționat. În scenele de dragoste cu *Ștefan Valeriu* ea este exact ce trebuie: puțin cochetă, foarte îndrăgostită, tandră, dulce. Cu *Jeff* însă, purtarea ei este incert-ambiguă, iar cu *Bogoiu* nu cochetează, ci se comportă filial.

Cel mai apropiat de o viziune tineresc-contemporană mi s-a părut Dorin Presecan: ușor cinic, dezabuzat, mascând bine sentimentul de iubire ce-și face loc în inima lui, reușind să irite pe toți cu indiferența lui, cu vicleana încercare de a-i rupe, măcar câteva zile de oribilele obligații cotidiene, de deprinderile vieții civile... *Ștefan Valeriu* al său are tot ce-i trebuie: o statură frumoasă, un glas senzual, gesturi mici, sensibilitate bine ascunsă sub masca cinismului și dezabuzării.

O altă reușită mi s-a părut personajul *Madame Vintilă* (Elvira Platon Rîmbu), încă tânără, agresiv-vulgară cât trebuie, făcându-i avansuri lui *Ștefan* (care cochetează cu ea cu infinită decență, spre a nu jigni și răni sexul slab), dar știind să se retragă cu demnitate. În acest spectacol, ei îi lipsește în totalitate nota ridicolă pe care o are personajul.

Un moment excelent – un veritabil contrapunct la unele scene prea dulcege –, este apariția celor doi *Călători,* la pensiunea Weber. Ei sunt proaspeți însurăței, cam trecuți și cam grăsulii, îmbrăcați în hainele de mire și mireasă, ridiol cât încape, mereu cu mâncarea în brațe, hotărâți s-o găsească pe *domnișoara Weber* și să nu plece nici morți din pensiune. Scenele în care toți ceilalți se solidarizează în a-i convinge pe cei doi că n-au nimerit unde trebuie și că acolo e chiar o casă de nebuni, sunt de un haz autentic, jucate cu aplomb și naturalețe de Mariana Vasile și George Voinese, în apaluzele continue ale publicului.

Bogoiu are în Ion Abrudan un interpret potrivit, secretos și consecvent în tot ce face. Puțin umor în plus însă nu i-ar strica, spre a se pune și mai mult într-o lumină ridicol-candidă. El are însă o tristețe ce îi conferă personajului o notă de profunzime pe care cu greu ai fi găsit-o la personajul lui Sebastian.

Maiorul (Dorul Fârte) este mereu în contratimp cu ceilalți, ascunde un suflet bun, dar și capricii destule. Aparițiile sale sunt pitorești și nelipsite de consistență.

În *Jeff*, actorul Richard Balint încearcă să mai scape de mișcările excesive impuse de numeroasele sale personaje-bufoni (și care, eventual, ar risca să devină manieră de joc) și construiește un adolsecent timid și plin de bun-simț, cu ieșiri specifice vârstei, necontrolate, agresive. El este foarte aproape de personaj, mai ales în scenele cu *Ștefan Valeriu;* stângăcia (în cele cu frumoasa *Corina)* fiind mai degrabă a actorului, decât a personajului.

Există în trupă un actor ale cărui resurse pentru orice gen teatral se dovedesc inepuizabile. Numele său: Petre Ghimbășan. Aici, în minusculul rol al mecanicului, schițează din câteva linii sigure un hâtru meseriaș ardelean, priceput și vorbăreț, simpatic cât încape. Apariție plăcută este și Codruța Ureche în *Agnes*, mica unguroaică de la pensiune.

Prin scena albă-albă trece, la începutul și la sfârșitul reprezentației, o misterioasă femeie tânără într-o superbă rochie neagră. O femeie care îmi place să cred că nu e chiar *domnisoara Weber,* ci un fel de metaforă, un memento care să ne trezească la realitate: toate vacanțele sunt scurte, iluziile noastre se topesc, ne întoarcem iar la slujbele anoste, la viața plină de greutăți, la mitocănie, la mizerie, la praf. Un spectacol, ca și o vacanță, ni se par mereu prea scurte...

Undeva, acolo, între scenă și sală se crease o senzați comună: aceea a libertății interioare, a lenei benefice, a iluziei că ni s-ar mai putea întâmpla și ceva bun într-o lume în care, zi de zi, se petrec numai rele: războaie, acte teroriste, tâlhării, și multă mizerie...

Ah, da... ce scurtă e... vara...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Jocul de-a vacanța **de Mihail Sebastian. Regia: Radu Nichifor. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Ion Abrudan, Dorin Presecan, Elvira Platon Rîmbu, Doru Fârtec, Angela Tanko, Richard Balint, Codruța Ureche, Petre Ghimbășan, George Voinese, Mariana Vasile, Geo Dinescu. Data premierei: mai 2003.**

Omul este și rămâne singur...

Din motive deloc fortuite, chiar aș zice... forțată de faptul că teatrul se află în reparații capitale, tânăra, foarte tânăra regizoare Luisa Brandörfer, venită din Germania, ne-a oferit un spectacol fericit adaptat la condițiile pe care le-a găsit la fața locului, ca să zic așa...

Îmi imaginez ce se petrece în mintea unui regizor tânăr (neapărat tânăr) care, invitat să pună în scenă un spectacol, de fapt un debut în România – după doar câteva spectacole în țara de adopție – se trezește în fața unei săli și unei scene în plin proces de refacere (foarte, foarte necesar). În nici un caz nu intră în panică, nu dă semne de disperare. Nici Luisa n-a dat. Dimpotrivă, spre cinstea ei, a găsit rapid soluții pentru a muta spectacolul în sală, imaginând un fel de Studio, cu doar câteva rânduri de scaune.

Între două panouri înalte, orchestra interpreta, din când în când, celebrele valsuri vieneze, intervenind uneori cu zgomote... muzicale în momentul în care sublinierea era strict necesară. Prezența permanentă a acesteia pe scenă, cu participare activă, s-a dovedit un gând regizoral bun. Un panou pe rotile, cu uși și perdele, ușor de manevrat, imaginează când măcelăria lui *Oskar*, când Cabaretul, obturând orchestra care însă continuă să rămână în locul destinat ei.

Odată rezolvat spațiul în care se joacă, regizoarei nu i-a rămas decât un singur și generos gând: și anume acela de a lucra mult, continuu și aplicat cu trupa, cam așa cum se petrec lucrurile cu spectacolele studențești sau în workshop-uri. Ei bine, acest lucru s-a văzut foarte bine în spectacol. Trupa s-a arătat unită, solidă, gândind și respirând unitar. Rareș Hontzu (care joacă trei roluri: *Havlitschek*, *Omul cu pălăria*, *Ferdinand*), singurul machiat puternic, este un conferențiar extrem de prezent și de atent cu tot ce se întâmplă în scenă, întocmai ca un regizor. O face cu eleganță și detașare... brechtiană. Totul, scena improvizată, intrările, muzica, participarea, distanțarea ușor ironică de personaje, mi-a lăsat impresia că un asemenea tip de spectacol i-ar fi plăcut și autorului, care, încă din scriitură, mi se pare mie, n-a intenționat câtuși de puțin să-și facă din spectatori martorii unei – la urma urmei – destul de banale povești de dragoste și nefericire, cât să-i implice în ceea ce germanii numesc privire atentă asupra vieții. Regizoarea, trăind și fiind școlită în mediul german, a înțeles cel mai bine acest lucru simplu, spectacolul ei fiind astfel, de la un capăt la altul, un fel de „poveste spusă de o străină gură"...

Trupa, în majoritate tânără și foarte tânără, se simte bine în joc: Marc Ossau dă relief dificilului rol al lui *Alfred (Cuceritorul)*, chiar dacă nu este genul de crai, având o statură neimpozantă. Are în schimb o energie ieșită din comun, ceva care o face pe *Marianne* (Ioana Iacob are și vârsta și candoarea personajului său) să se piardă cu firea în fața lui, urmându-l orbește, ca fermecată de un șarpe boa. De altfel, cele mai reușite scene sunt ale celor doi. În rolul *Valeriei*, tânără și necomplexată, din fericire, de silueta-i generoasă, Dana Borteanu „se vede" la orice apariție, dezinvoltura și pofta de joc fiind evidente. Colin Buzoianu joacă, pe rând, tristețea logodnicului părăsit și dragostea nestinsă pentru *Marianne*, având pe chipul frumos o resemnare iremediabilă. În rolurile mai mici (unele, din lipsa actorilor au fost eliminate sau se rostesc replici din balconul nevăzut al sălii...), Radu-Miodrag Vulpe (*Erich*), Daniela Török (*Emma* și *O fată de la Cabaret*), Ciprian Lungu (*Mister* și *Idiotul*), Andreea Nistor (*Ida* și *O fată...*), Karina Reitsch, Ramona Olasz (*Fete de la Cabaret*), Andrei Hansel, Dana Ionescu, Ovidiu Jurca, Cristina Visneyi, Adrian Voichițescu se simt bine toți, având limpede conștiința contribuției lor la reușita creației comune.

I-am lăsat la urmă... pe cei dintâi, pe actorii consacrați ai trupei Teatrului German, cunoscuții și apreciații: Ildiko Jarcek-Zamfirescu – o bunică autoritară, deloc rea, dar având clară conștiința răspunderii, lucru care-i lipsește în totalitate nepotului ei; Bernd von Bömches, împătimit de teatru, este un *Rege al Scamatorilor* viu, iubind peste măsură și cam fără nici o logică viața, tinerețea, chefurile, și imaginându-și că propria sa viață e un număr reușit de iluzionism; Alexander Ternovits creează un *Căpitan de cavalerie* ramolit și simpatic, cu contrast continuu între aerele sale ridicole de fost militar și starea de decrepitudine

în care se află; în rolul *Mamei,* Isolde Cobeț aduce mai ales revolta și amărăciunea femeii prinse în capcană. Spre onoarea lor, acești actori s-au integrat perfect viziunii tinerești și propunerii specifice de joc și interpretare.

I-am reproșa Lidiei Sava o anume neatenție la alegerea costumelor. În simplitatea lor studențească, ele păreau alese din garderoba existentă și nu e nimic rău în aceasta. Rău este doar că ele nu au fost selectate și grupate mai atent, pe culori și croiuri, lăsând neplăcuta impresie că au fost aduse pe scenă chiar din întâmplare, cu toate că nu-mi imaginez că așa s-au petrecut lucrurile. Într-un decor auster de acest tip, costumele – pete de culoare – ar fi contribuit enorm la imaginea întregului.

Ioan Opra a condus orchestra – profesionistă, se vede – nu ca un simplu dirijor, ci ca un regizor secund. O notă bună vom da în final și micii trupe de dansatoare, jucând și nu doar dansând (scenele așa și sunt compuse de autor), alcătuind câteva momente foarte importante ale spectacolului.

Închei apreciind dăruirea și munca neobosită cu actorii a tinerei regizoare, fantezia și capacitatea ei de adaptare la teatrul românesc (fie el și de limbă germană), veșnic în criză de bani, de mijloace, de... Ori poate, cine mai știe, această putere de adaptare s-o fi moștenit Luisa mai degrabă decât de la nemți, de la mama ei, românca, regizoarea Magda Bordeianu (și poate și de la tatăl ei, Vladimir Brânduș, actorul...)

Teatrul German de Stat Timișoara – Povestiri din pădurea vieneză **de Odön von Horváth. Regia și decorul: Luisa Brandsdörfer. Costumele: Lidia Sava. Asistent de regie: Karina Reitsch. Dirijorul Orchestrei Teatrului German: Ioan Opra. Distribuția: Bernd von Bömches, Ioana Iacob, Colin Buzoianu, Marc Ossau, Isolde Cobeț, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, Dana Borteanu, Rareș Hontzu, Alexander Ternovits, Radu-Miodrag Vulpe, Daniela Török, Ciprian Lungu, Andreea Nistor, Karina Reitsch, Ramona Olasz, Andrei Hansel, Dana Ionescu, Ovidiu Jurca, Cristina Visneyi, Adrian Voichițescu. Premiera: 28 februarie 2003.**

Un minut cu Luisa Bransdörfer
Scurtă conversație după premieră

Luisa Bransdörfer este fiica regizoarei Magda Bordeianu (plecată din România de peste 16 ani) și a actorului Vladimir Brânduș. S-a născut la Ploiești în anul 1976.

A plecat, împreună cu părinții ei, în Germania, când avea doar câțiva ani; a învățat în Mainz și Frankfurt pe Main. A absolvit, la interval de doi ani (2000–2002), Școala de Actorie și apoi pe cea de Regie din cadrul Școlii Superioare de Artă și Muzică din Frankfurt am Main.

A debutat în anul 2001, montând apoi patru spectacole în câteva teatre din Germania: la Darmstadt, Giessen, Marburg, Frankfurt. Spectacolul de la Teatrul German din Timișoara îl socotește un debut în țara ei natală, patria părinților ei. Între timp, spre a dovedi că procesul globalizării nu e o vorbă goală, s-a căsătorit cu un actor italian... Pe Andrea l-a cunoscut în Italia, la un Curs de specializare cu Cesare Li.

A mărturisit că i-a folosit mult șederea și munca în România pe care n-o mai știa decât din... povestirile părinților ei. Lucrul cu actorii nemți din Timișoara a îmbogățit-o sufletește. A apreciat energia, dăruirea lor, modul cum înțeleg „să se descurce", termeni neîntâlniți de ea în perimetrul teatral german. Disciplina, dorința de a reuși surmontând toate; multele dificultăți existente i-au dat, i-au insuflat și ei curaj. S-a simțit bine lucrând nenumărate ore în șir, întocmai ca pe vremea studenției. Timișoara i se pare un oraș absolut superb („e orașul în care a copilărit mama", ne spune emoționată, cu mărunte greșeli și cu accente uneori tipic nemțești).

Întrebată care ar fi pentru ea actorul ideal, cum ar trebui să fie el, Luisa m-a privit adânc în ochi, cu ochii ei frumoși (de altfel are un chip ca un înger) și mi-a spus: „Să fie inteligent, cult, sensibil, devotat. Să nu trișeze. Să fie pasionat de scenă, de muncă, de rol, să aibă puțină nebunie, multă fantezie și dragoste..."

Să-i dorim succes Luisei, în speranța că va reveni în România, să ne cunoaștem mai bine...

Ion PARHON

Invulnerabila simplitate

Un decor auster, potrivit cu chilia unei mănăstiri. Patul, un scaun, o noptieră pe care se află un mic crucifix și o lumânare mereu aprinsă. În această ambianță limitativă dar sugestivă, *Călugărița* își deapănă gândurile sale cu privire la *așteptare* și *credință*, la singurătate, îndoială, speranță, la nevoia de iubire de semeni, de toleranță și de tandrețe. Crâmpeie ale vieții de la mănăstire – cu o *soră* depersonalizată de sloganuri și cu o stareță care îi prilejuiește o meditație asupra seismelor lăuntrice ale „puterii", sau cu călugări „pricepuți în a face lichioruri și vinuri bune", se întrepătrund cu mici „discursuri" despre condiția femeii și a bărbatului, despre bucuriile și nefericirile cuplului, pe drumul dintre naștere și mormânt, ori despre miracolul de ingenuitate al copilăriei. Relevantă și, totodată, incitantă, este, mai ales, acea subtilă evocare a energiei spirituale subiective, opusă fatalismului și renunțărilor, ce se insinuează în gândul *Călugăriței* că o așteptare mult prea îndelungată ar putea însemna o... rugăciune de prisos. Personajul impresionează prin cuceritoarea lui simplitate, printr-o feminitate ce ni se revelează cu o remarcabilă discreție, dinlăuntrul trăirilor acestei femei atât de încercate de viață și de privațiunile pe care și le-a asumat îmbrăcând straiele de călugăriță. Dincolo de toate acestea, din atitudinea, din rugăciunile, din vorbele și, mai ales, din privirile sale răzbate lumina extraordinară a credinței, care îi conferă invulnerabilitate, împreună cu o neobișnuită comprehensiune față de cei din jur, dintre zidurile și din afara zidurilor mănăstirii, față de propria sa biografie.

Piesa într-un singur personaj *O rugăciune de prisos*, scrisă de George Astaloș cu mulți ani în urmă, – greu de transformat în spectacol care să „vizualizeze" ideile și să provoace emoție, ca aproape întreg teatrul său – beneficiază de inteligența scenică și de un adevărat farmec al simplității, opus permanent ostentațiilor și excesului de zel, prin care interpreta germană Angela Amecke, îndrumată de regizorul Laurian Oniga, a cucerit aprecierile favorabile și aplauzele generoase

ale publicului prezent la acest spectacol găzduit nu de mult de Studioul Teatrului de Stat din Arad. Plecată din România, chiar din Arad, cu vreo trei decenii în urmă, și stabilită în Germania, la Menden, unde în fiecare an organizează împreună cu soțul ei un festival artistic internațional (în care au evoluat și numeroase trupe de la noi, artiști importanți, ca Maia Morgenstern și Dan Puric), doamna Angela Amecke a prezentat acest spectacol mai întâi în Germania, dar și în străinătate, cea mai apropiată reprezentație desfășurându-se chiar luna trecută, în Lituania, la Vilnius. Invitată la Arad, în cadrul unui „Festival de teatru de cameră", domnia-sa ne-a oferit această întâlnire cu textul lui Astaloș într-o formulă nouă, replicile în limba germană alternând cu acelea în limba română. Pasajele cele mai convingătoare, mai emoționante sunt, însă, acelea în care, eliberată de obsesia unei rapide traduceri și a unei cât mai corecte pronunții, actrița ne restituie prin mimică, prin mobilitatea și sinceritatea privirii, ca și prin tensiunea afectivă a gestului plin de adevăr și bine nuanțat, atât frământările eroinei, cât și poezia sau umorul acestei partituri înnobilate tocmai prin strădaniile protagonistei de a-și apropia meritul firescului și al onestității profesionale. Edificatoare, în acest sens, este o admirabilă scenă în care, cu acea lădiță pe genunchi, ce-i ține loc de masă, cu o păpușă muzicală care ne mângâie auzul cu familiarul *Silent night*, cu o mică lumânare aprinsă acum în semn de sărbătoare și cu o lingură sugerând ritualul mesei, „călugărița" ne înfățișează o memorabilă și tulburătoare „seară de Crăciun", în care lumina și bucuria credinței îi inundă și ne inundă sufletul, risipind pe dată umbrele îndoielii și ale singurătății. Este clipa când evoluția actriței trece barierele dintre teatru și viață, vorbindu-ne despre însuși miracolul identificării celor două „lumi", sub semnul harului și al luminilor creatoare de mister ale Thaliei. Iar dacă această reprezentație a marcat și inaugurarea Studioului Teatrului arădean, acum complet refăcut, nădăjduim ca ea să fie de bun augur pentru destinul acestui spațiu de joc minunat (poate cel mai generos dintre toate studiourile de teatru din țară), unde, cu colaborarea unor regizori valoroși, trupa arădeană ne poate oferi surprize dintre cele mai plăcute.

Compania Teatrală Amecke, la Teatrul de Stat din Arad – O rugăciune de prisos **de George Astaloș. Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Laurian Oniga. Interpretează: Angela Amecke. Data premierei: mai, 2002 – Menden. Data reprezentației de la Arad: 10 mai 2003.**

În avanpremieră: o piesă de Sam Shepard

Ca un nou demers oglindind strădania teatrului arădean de a oferi trupei posibilitatea să lucreze cu directori de scenă care „au ceva de spus", s-a născut și spectacolul cu piesa *Blestemul muritorilor de foame*, de Sam Shepard, montată aici de tânărul și talentatul regizor Alexandru Berceanu, în scenografia și mai tinerei Dorothea Iordănescu. Un spectacol foarte *aspru*, o efigie a *omenescului de dincolo de mizerie*. Tinerețea lecturii regizorale se face simțită, în chip benefic, atât în descifrarea acestui univers uman cenușiu, dar populat de incredibile lumini lăuntrice (ca și în *Copilul îngropat*, textul ce a prilejuit un memorabil spectacol la „Bulandra"), în dimensiunea metaforică pe care o conferă realizatorii decorului și

recuzitei, cât și în antrenarea interpreților pe un drum dificil și plin de riscuri. Căci aproape fiecare partitură este „orchestrată" spre a dezvălui fragmente ale acestui univers în care coexistă comedia și drama, violența și tandrețea, mizeria fizică și morală, cu elanurile și efuziunile sentimentale, ori cu licăriri de puritate și ingenuitate ivite o dată cu nostalgia copilăriei. O teribilă incomprehensiune își pune pecetea pe relațiile familiei, dintre tatăl alcoolic, mama bolnavă de iluzii deșarte, fiul ușor „întârziat" mintal și fiica obsedată de gândul de a fugi de coșmarul de-acasă, unde grija suverană este aceea a frigiderului... gol. Povestea capătă un halo de poezie tragică, în plină desfășurare a filonului aparent comic, prin „sacrificarea mielului", cel sugerat atât în decor, de mărime impresionantă, cât și în recuzită, ca un simbol al copilăriei.

Poate, pe alocuri, prea încărcat – în decor și în mijlocul unor interpreți, prin succesiunea de accente patetice și de fraze abia șoptite din cele mai incomode situații (pe masă, sub masă), fapt ce riscă să împiedice deslușirea textului din sală – spectacolul însă are toate șansele ca, până la întâlnirea cu publicul, să dobândească și ritmul, și coerența, și tensiunea emoțională deplină, cerute de regizor. Înseși evoluțiile unor actori ca Ovidiu Ghiniță și Adriana Ghiniță, Zoltan Lovas (o „compoziție" de un umor savuros), Florin Covalciuc și, o plăcută surpriză, tânăra Carmen Vlaga (mai ales în prima parte a spectacolului) dau seama de năzuința echipei de a încununa munca tânărului regizor printr-o reușită! Cum premiera, după spusele gazdelor, va avea loc abia la toamnă, nu ne rămâne decât să salutăm această fericită întâlnire a teatrului, condus de domnul Ion Văran, cu o dramaturgie valoroasă și cu un regizor a cărui iscusință „nu așteaptă ca vârsta s-o măsoare".

Teatrul de Stat din Arad – Blestemul muritorilor de foame **de Sam Shepard. Regia artistică: Alexandru Berceanu. Scenografia și muzica: Dorothea Iordănescu. Distribuția: Ovidiu Ghiniță, Carmen Vlaga, Florin Covalciuc, Bogdan Costea, Doru Nica, Călin Stanciu, Zoltan Lovas. Data premierei: 11 mai 2003.**

LEAR coborât de pe soclu...

Bate un vânt de primăvară pe scena nemțeană – pornit parcă de la spectacolele cu *Santiago, el campeon* de Ștefan Caraman și *Emigranții* de Mrožek, care se face simțit, însă, și în noul demers artistic, cu *Regele Lear*, în viziunea regizorului Mircea Anca și scenografia semnată de tânărul Doru Zanfir (student în anul IV la U.N.A.T.C.), iar ilustrația muzicală concepută de regizor împreună cu Liviu Vlad. Atât prin decor, simplificat dar sugestiv, prin unele „amputări" ale textului și prin manifesta preocupare pentru esențializarea conflictului și pentru firesc – punând accentul pe omenescul acestei drame cu o desfășurare amplă, arborescentă, ce antrenează destinul tuturor eroilor realizatorii s-au străduit să ofere un discurs scenic eliberat de detaliile ambianței epocii și de retorica tradițională, încărcată de un (cândva) spectaculos patetism, spre a face mai lesnicios drumul către emoția spectatorilor de astăzi. În fapt, drama bătrânului rege va coincide cu *redobândirea identității omului*, de-a lungul unui dureros purgatoriu, în care eroarea lui se transformă în izvor al ororilor și suferințelor pricinuite de cele nedemne de sentimentele lui părintești. În sens mai larg, însă, spectacolul tinde către „demitizarea" unei povești atât de bine cunoscute, spre a scoate la iveală „nebunia lumii" și dizarmonia grotescă potrivit căreia „nebunii îi conduc pe orbi". Mânat de un anumit dezechilibru în construcția întregului, dintre dimensiunea și sangvinitatea lui *Lear*, pe de-o parte, și confruntările fulgurante menite să scoată la iveală paleta atât de bogată caracterologic a personajelor din jurul

regelui, spectacolul pierde, însă, din substanța și adâncimea trăirilor acestor personaje (ne referim, de pildă, la drama lui *Gloucester*) ori din acea rafinată și viu colorată „iconografie" a răului, cu motivații diferite, ce impulsionează atitudinile și faptele unor slujitori ai „întunericului".

Forța dramatică izvorâtă din impetuozitatea gestului și a rostirii, din pregnanța și mobilitatea mimicii, sau dintr-o binevenită alternare a clipelor exploziv-temperamentale cu acelea, și mai emoționante, ale coborârii tonului către tristele mărturisiri făcute sieși, ni-l readuc înaintea ochilor pe actorul Cornel Nicoară (*Lear*), figură de prim-plan a colectivului acestui teatru cu un trecut poate prea glorios față de prezentul ce își așteaptă încă momentele de certitudine și grație. Fără câteva excepții, puține la număr, de la „regula" firescului, adoptată de realizatori, creația lui ne dezvăluie și resorturile de energie, și bogata experiență profesională, și „tinerețea" ambițiilor de a recupera temeiurile de respect față de această scenă, împreună cu tinerii cărora instituția pare să le acorde un important credit. Dacă, alături de el, Tudor Tăbăcaru, în rolul *Bufonului*, ne convinge adeseori de strădania restituirii operei în spiritul firescului și al adevărului mereu actual al semnificațiilor sale, iar tinerii Liviu Vlad (*Edmund*) și Raul Lucaci (*Edgar*) aduc în scenă câteva clipe de teatru mai aproape de tensiunea emoțională proprie acestei drame „în lanț", în celelalte roluri nu putem vorbi decât de izbutințe interpretative mai mici, mai puțin relevante, ori de o configurare la suprafață a personajelor și a mobilului acțiunilor acestora, așa cum se întâmplă, de pildă, cu cele trei interprete ale fiicelor regelui, Nora Covali (*Cordelia*), pândită de monotonie, Ecaterina Hâțu (*Goneril*) și Adina Suciu (*Regan*), a căror agreabilă prezență scenică nu este însoțită întotdeauna de mijloacele capabile să înfățișeze profunzimea conflictului și să motiveze credibil reacțiile ce îl conduc pe bătrânul lor „tată" până în pragul nebuniei.

Foto: Cornel Miftode

Cornel NICOARĂ

Altfel spus, coborârea lui *Lear* de pe soclul unei admirații „muzeistice", lăudabilă în intenție, își află nu numai însemnul adeziunii publicului față de tâlcurile mereu actuale ale înțelepciunii dobândite o dată cu nebunia și durerea, sau ale lucidității cucerite, paradoxal, prin pierderea vederii, dar și regretul în fața estompării conturului unor caractere și relații de joc, atât de importante și ele, pentru ca povestea scrisă de Shakespeare să însemne astăzi mai mult decât o... poveste.

Caruselul vieților ratate

Cu ani și decenii în urmă aflat la mare prețuire în repertoriul scenelor noastre, unde, cu piese ca *Peer Gynt, Stâlpii societății, Nora, Strigoii, Rața sălbatică, Rosmersholm, Femeia mării, Constructorul Solness, Micul Eyolf* sau cu *Hedda Gabler,* și-a înscris numele în cartea unor memorabile succese repurtate de teatre din București, Piatra Neamț, Cluj, Timișoara, Iași, Craiova, ca și pe platourile Televiziunii Române, dramaturgul norvegian Henrik Ibsen (1826–1906) revine acum „pe afiș" chiar cu una dintre ultimele sale piese, *Hedda Gabler* (1890), la Teatrul „George Bacovia" din Bacău. Faptul nu trebuie să mire, instituția băcăuană, având-o ca director pe Calistrat Costin, și manifestă în chip constant interesul pentru clasici, argumentele din ultimele două stagiuni numindu-se Shakespeare, Cehov, Caragiale, Alecsandri, Mihail Sebastian, Rebreanu etc. Preocupat nu numai de tensiunile proprii realismului psihologic al piesei, dar și de restituirea lor în dimensiuni și nuanțe eliberate de clișeele tradiționaliste, cât mai aproape de interesul publicului contemporan, regizorul Bogdan Ulmu propune aici o dramă în cant a ratării, în centrul căreia se află *Hedda Gabler,* acest personaj fascinant, misterios, neînțeles, plin de echivocuri și de angoase, „înzestrat" cu vocația „de a se eclictisi de moarte", care își pune malefica-i pecete și pe destinul celor trei bărbați din jurul ei, la rândul lor incapabili de a putea aduce o rază de ordine și de certitudine în viața eroinei. Totul se petrece într-un decor alb, „de gheață", în fața și în spatele unor uși batante, din apartamentul familiei Gabler, unde, în final, vor răsuna împușcăturile vestind sfârșitul unor vieți debusolate, naufragiul ca rezultat logic al unei totale lipse de comprehensiune, sau acel straniu mariaj eliberator, de „curaj și lașitate", definind sinuciderea, prin care piesa, după spusele lui Camil Petrescu, întrupează „răzbunarea intelectualității adevărate față de surogatele ei". Se simte o preocupare remarcabilă a regizorului de a feri „povestea" de accente ostentative, de crize „naturaliste" ori de melodramă. Mai mult, operând câteva restructurări în text, care vizează chiar și un personaj, ori introducând în spectacol câteva inserții „coregrafice", menite a vizualiza unele realități, trăiri sau închipuiri ale personajelor, creatorii spectacolului nădăjduiesc să ajungă la

Adrian GĂZDARU și Nina IONESCU.

esența acestui conflict al eroinei cu cei din jur și cu ea însăși, lăsând „deschisă" percepția și capacitatea spectatorilor de a judeca faptele, nelipsindu-le de „misterul" lor și nelipsindu-ne, totodată, de misterul teatrului.

Din nefericire, chiar sarcina realizării acestui spectacol își apropie meritele unui act „eroic", deoarece, teatrul băcăuan aflându-se într-un amplu proces de renovare (veritabilă reconstrucție, cu șantier pe scenă și în sală), reprezentațiile se desfășoară acum pe scena „marionetelor", cu mult mai mică și mai sărăcăcios dotată din punct de vedere tehnic. Aceasta a impus „înghesuirea" decorurilor, mizanscena plină de dificultăți, cu „intrări" și „ieșiri" prin sală, chiar prelungirea jocului în fața spectatorilor, cu rezultate nu întotdeauna favorabile intențiilor regiei. Spre lauda lor, interpreții reușesc în general să survoleze aceste dificultăți și să confere adevăr și emoție partiturilor ce le-au fost încredințate. Puțin cam ezitantă la început, sau poate prea glacială, prea dominată de abisul lăuntric și de „obsesia" finalului tragic, Nina Ionescu conferă rolului principal distincție, un binevenit contrapunct între tinerețe și haloul de amară gratuitate atât în viață, cât și în sinucidere, în timp ce Gabriel Duțu *(Jorgen),* Adrian Găzdaru *(Lovborg),* Viorel Baltag *(Asesorul Brack),* Daniela Vrânceanu *(Doamna Evsted)* și Nela Zare *(Juliane)* împlinesc cu notabilă străduință firul și el bizar al propriilor biografii, în chip fatal umbrite sau distruse de întâlnirea cu *Hedda Gabler.* Cu rezervele față de acea glacialitate prea repede instalată în unele momente din prima sa parte, reușind să configureze în chip mai degrabă exterior conflictul, sau față de neplăcuta senzație de „înghesuială" în decor, credem că spectacolul băcăuan va face o bună carieră și, bineînțeles, va respira și mai mult adevăr artistic pe noua scenă a teatrului, acolo unde va beneficia nu numai de spațiul de joc adecvat, dar și de instalații și lumini pe măsura așteptărilor acestui inimos și talentat colectiv artistic, care acum semnează una dintre cele mai tinerești (ca vârstă a interpreților și spirit) întrupări ale piesei lui Ibsen.

Teatrul „Bacovia" din Bacău – Hedda Gabler, **de Henrik Ibsen. Regia artistică: Bogdan Ulmu. Scenografia: Cris Ciobanu. Ilustrația muzicală: Ciprian Manta. Mișcare scenică: Simona Simon. Distribuția: Nina Ionescu, Gabriel Duțu, Adrian Găzdaru, Viorel Baltag, Daniela Vrânceanu, Nela Zare. Data reprezentației: 16 mai, 2003.**

Teodor PRACSIU

Granița fragilă dintre măsură și exces

Neîndoielnic, regizorul bârlădean Dorin Mihăilescu este un spirit îndrăzneț până la temeritate, fiindcă – să recunoaștem – îți trebuie mult curaj pentru a monta spectacole precum *Scaunele* de Ionescu, *Neînțelegerea* de Camus, *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare, *Patima rosie* de Sorbul, *Gaitele* de Kiriței, *Nu sunt Turnul Eiffel!* de Ecaterina Oproiu, în condițiile împuținării calitative a trupei, fie prin trecerea pe linie secundară, prin pensionare, a unei părți din vechea gardă, fie prin dispariția fizică a unor nume cândva emblematice pentru scena locală (s-au stins recent regizorul Cristian Nacu și actrița Marina Banu). Dorin Mihăilescu încearcă să impună în orașul moldav, pe singura (deocamdată) scenă profesionistă din județul Vaslui, o dimensiune a intelectualismului elevat. Nu știm cât de fericită este o atare sintagmă, dar ea ambiționează să sugereze înclinația vădită a regizorului către structuri estetice atent elaborate (mai întâi mental și în

caiete), apoi în transpuneri cât mai apropiate de intențiile inițiale. Nu este ușor: mai întotdeauna există – nu numai la regizorul nostru – o distanță semnificativă, mai mică sau mai mare, între *proiect* și *înfăptuire*.

Un al doilea reper al proaspetei înscenări bârlădene îl reprezintă textul de referință. Din motive ce nu ne sunt foarte limpezi, regizorul a optat pentru un *Faust* de Goethe în traducerea (nedusă la capăt) a lui Lucian Blaga și nu pentru versiunea ulterioară, completă și inevitabil mai apropiată de sensibilitatea contemporană, datorată lui Ștefan Augustin Doinaș. Dorin Mihăilescu nu-și motivează gestul, lăsând aici locul unei interogații suspendate. Un posibil răspuns ar fi acela că traducerea blagiană pare mai potrivită în raport cu perspectiva mistico-religioasă îmbrățișată de directorul de scenă. Din acest punct de vedere, *caietul-program* nu lasă loc vreunui echivoc, însemnările regizorale fiind reunite sub titlul elocvent *Mântuirea geniului*. Nu știm dacă am înțeles *în literă* și *în spirit* mesajul acestor rânduri, convertite într-o mărturisire ici-colo sibilinică: „Altruismul creatorului, al omului de geniu nu poate fi evaluat ca un simplu păcat al cunoașterii, el nu are la bază doar plăcerea personală (această ispită atrage puniția). Revelațiile cercetătorului, inventatorului, artistului nu sunt doar sustrageri de «fructe interzise». Ele apar prin jertfă, prin chinurile «facerii», prin multă pietate și finalmente generează bucuria *Unului* dar și a tuturor, a întregii omeniri. Harul geniului este de a ne revela ceea ce ne este dăruit din Grădina paradisiacă, de a decela paradisiacul de malefic, de a ne dezvălui picătură cu picătură ambrozia, de a ne conferi capacitatea comprehensibilității frumosului (sublimului chiar), a iubirii. De aceea gestul său nu mai poate fi considerat un «păcat». «Păcat» ar fi să nu-și continue munca, să renunțe, să-i schimbe finalitatea. Sacrificiul lui, al vieții lui, bazat pe Altruism, pe lubire îi va atrage mântuirea, Grația Supremă și recunoștința (mai devreme sau mai târziu) oamenilor. În partea întâi a textului lui Goethe, parcursul geniului *Faust* determină sacrificiul *Margaretei*, al unei ființe nevinovate, care l-a slujit pe eroul mitologic în dezvăluirea etapelor parcursului creator/revelator. Ea nu este unealta nimănui, ea nu este decât exemplul revelator de altruism, de iubire într-un univers mic (dacă putem să spunem astfel), ea este monada exemplară, ea nu urmărește propriul său interes, ci se sacrifică dăruind iubire, își asumă vina faptelor sale, își recunoaște limitele și greșeala de a încerca să și le depășească. Impropriu spus «greșeala», pentru că altruismul pe care îl dovedește, pe care i-l revela lui *Faust* o absolvă, o purifică și este răsplătit cu mântuirea. Aceasta este lecția cea mai puternică pe care i-o da *Mefistofel* (fără voia sa), de fapt este un exemplu pe care Domnul/Dumnezeu i-l relevă lui *Faust*, iar omul de geniu nu o va uita până la finele vieții sale".

Sigur că *Faust*, „în pioasa lectură" (*subl.n.*) pe care regizorul și-a permis-o, este un spectacol focalizat pe ideea limitelor umane, o montare vorbind simultan despre limitele macrocosmosului și microcosmosului; protagonistul sugerează, la rândul lui, limitele creatorului genial. Nu lipsește, din *panoplia intențională*, ideea crizei forțelor spirituale; geniul însuși și, la scara potrivită, omul comun se află în căutarea revelațiilor fulgerante ce vor fundamenta o nouă treaptă a binelui și, pe linie de consecuție, a progresului. Sclipirea de geniu – ne dă de înțeles regizorul – este lumina civilizatoare, care, potențată de altruism, naște iubirea față de semeni și față de Spiritul Suprem.

Dorin Mihăilescu nu pare inhibat nici o clipă de complexitatea și altitudinea termenilor și conceptelor, nici de semnificat sau semnificant, de simbolurile și făpturile denumite cu majuscule; imperturbabil, pornește la drum cu acest eșafodaj de sugestii și date teoretice, contând pe ele în verticalizarea piesei (atâta câtă rămas după tăieturile de rigoare) și pe încă un argument: costumele, măștile,

păpușile realizate de Arnold Landen, artist german veritabil și colaborator inspirat al regizorului. Decorul, aplicat și funcțional, este semnat de Sandu Maftei. Construcția scenică, înțelegând aici deopotrivă metafora regizorală în ansamblu și componentele inerente – muzica, eclerajul, costumele, măștile, păpușile, partiturile actoricești și, ca un corolar, orizontul conotativ – ne-au condus la certitudinea că am văzut un spectacol puternic vizualizat, împins de regizor pe această axă până la ostentativ. Aproape totul se dorește și este semn, simbol, metaforă, sugestie, subtext, aduse până la granița fragilă dintre *măsură* și *exces*. Pe alocuri ai senzația că faimosul poem dramatic al lui Goethe a devenit pretext, iar regizorul, învești mântat în mantia-i inconformistă, comite nonșalant blândul delict impardonabil, definit de către Paul Everac drept „umblarea la clasici". Intrând în jocul sinonimic, noi îi zicem astăzi *atitudine creatoare*, acceptând libertatea de spirit a oricărui regizor de a trata în registrul personalizat orice text, fie el și clasicizat, adică *sacralizat* grație respectului inhibat al generațiilor.

Personajele însele devin *pretexte* pentru edificarea metaforelor gândite de directorul de scenă. Actorii, în frunte cu infatigabilul și tenacele Marcel Anghel, intră în scenă pentru a purta însemnele condiției lor metaforice, pentru a plasticiza sisific simbolurile recomandate imperativ de regizor. Ceea ce se află în afara acestei ecuații regizoral–scenografic–actoricești aproape că nu mai contează. Trebuie să admitem – estetic vorbind – că suntem în fața unui pariu original, câștigat în cele din urmă de artizanii montării și că unele soluții și procedee (ca să nu zice *găselnite*) se țin minte, chiar dacă nu sunt de o noutate absolută: triunghiul isoscel cu vârful în jos, în spațiul căruia imaginile se schimbă caleidoscopic, rapid, derutant (într-o secvență de o *contemporaneizare* acută regizorul aduce sub ochii spectatorilor chipurile lui Einstein – admisibil! – Lenin și Ceaușescu; de ce nu și portretul lui Saddam Hussein?); ochiul magic de sus să fie oare instanța divină?, ori simbolul zeului ocrotitor, care se stinge o dată cu pactul satanic?, ori Marele Anonim (Blaga)? Dansuri ritualice, cu substrat magic și ezoteric, făpturi demonice, secvențe bahic-orgiastice, un dans drăcesc, în sensul propriu, sugestia mitului adamic, muzica de reverberație biblică, nu o dată tulburătoare – sunt tot atâtea *provocări* pentru ochiul, urechea și mintea spectatorului neprevenit. Actorii au fost puși în situația să-și probeze polivalența expresivă, asumând prerogative, chipuri și ipostaze multiple: Marcel Anghel (*Faust*, *Poetul*), George Sobolevschi (*Mefistofel*, *Actorul comic*), Ozana Ciubotaru Costin (*Mefistofel*, *Pudelul*), Cristi Costin (*Directorul teatrului*, *Duhul pământului*, *Valentin*, *Generalul*), *Petronela Ene* (*Margareta*), *Sorin Ghiorghe* (*Domnul*, *Frosch*, *Maimuțoiul*, *Spiritul rău*, *Ministrul*), Dan Narcis (*Wagner*, *Rafael*, *Siebel*), Ioan Gânju (*Gabriel*, *Brander*, *Un țăran*, *Popa*), Cătălina Rusu (*Marta*, *Bătrâna*), Gruia Novac jr. (*Mihail*, *Țăranul bătrân*, *Altmaier*, *Maistrul vrăjitor*), Otilia Huzum (*Vrăjitoarea*, *Mama Margaretei*, *Lumina rătăcitoare*), Simona Bercu (*Liza*, *Frumoasa*), Simon Salca jr. (*Șobolanul*). Altfel spus, o lume: spirite bune, spirite malefice, diavoli, vrăjitoare, maimuțe, fantasme etc.

Un public neașteptat de disciplinat și receptiv a umplut până la refuz sala mare a Casei de Cultură „Constantin Tănase" din Vaslui (scena teatrului bârlădean continuă să fie în renovare... de vreo doi ani), ceea ce argumentează – dacă mai era nevoie – o idee viabilă; dacă scoți spectatorului din habitudinile sale estetice inerțiale, provocându-i retina și mentalul, îl poți câștiga. Ceea ce nu este puțin. Dacă acest public, pe care îl cunosc bine, n-ar fi fost motivat afectiv, ar fi părăsit sala cum a făcut-o în alte ocazii. *De data aceasta n-a plecat nimeni.*

Teatrul „V.I. Popa" din Bârlad – Faust **de Goethe, traducerea Lucian Blaga. Regia artistică, adaptarea și ilustrația: Dorin Mihăilescu. Costume, măști și păpuși: Arnold Rolf Landen. Decor: Sandu Maftei. Cu: Marcel Anghel, George Sobolevschi, Ozana Ciubotaru Costin, Cristi Costin, Petronela Ene, Sorin Ghiorghe, Dan Narcis, Ioan Gânju, Cătălina Rusu, Gruia Novac, Otilia Huzum, Simona Bercu, Simon Salca jr.**

Constantin PARASCHIVESCU

Fără vervă

Ca un fel de preambul la Festivalul Shakespeare din luna mai, Teatrul Național din Craiova a prezentat în premieră, în preajma echinocțiului de primăvară, comedia *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare. Care se înscrie într-o tradiție onorantă a teatrului doljean de a-i valorifica opera, repurtând în 1965 un veritabil succes cu o montare de „eclatantă dezlănțuire de veselie shakespeareană", cu două „memorabile creații": Vasile Cosma – *Petrucchio*, Ruxandra Sireteanu – *Catarina* (cf. Al. Firescu, caiet–program). Reprezentația actuală e, nu știu de ce, mai puțin eclatantă ca veselie, ritm și nerv, curge liniștit ca o poveste spusă pe îndelete, cu preocuparea de a face textul și motivația personajelor accesibile. Un desen bine trasat de regizorul Mircea Cornișteanu, pe liniile căruia ele nu se angajează mai mult în joc decât le e rostul declarat. Dar, poate că până la festival mai capătă și motivație comică...

Dacă e corectă data apariției acestei comedii, 1593, înseamnă că se împlinesc 410 ani de când povestea îmblânzirii „afurisitei" *Catarina* de către *Petrucchio*, preluată de Shakespeare din literatura italiană, a devenit celebră. Prin înfruntarea a două caractere puternice, cu scântei în replici și reacții, și fructificarea cu ingenioasă fantezie a temelor și procedeelor de farsă ale „Commediei dell'arte". Regăsim, în spectacol, și tema bărbatului sărac și bețiv din farsele evului mediu, care i-a inspirat lui Ludvig Holberg *Țăranul baron,* dintr-un prolog al piesei abandonat de autor în desfășurarea ei, luat din drum de suita unui lord și dus în

Sorin LEOVEANU și Cerasela IOSIFESCU.

palat unde să se trezească la rându-i lord și bogat (*Christopher Sly*), în fața căruia actorii trupei sale să reprezinte farsa cu scorpia îmblânzită pentru distracție. Regizorul Mircea Cornișteanu are inspirația de a-l implica în spectacol, pe omul amețit, substituind mai întâi lordul cu însiși actorii, apoi prin prezența și, uneori intervenția lui, în joc, pe care treptat îl gustă, îl pricepe și-l aplică la sfârșit el însuși, ca o lecție pe seama hangiței „afurisite" care l-a dat afară. Teatrul în teatru e încadrat, astfel, într-un episod cu tâlc îmbogățit, de efect real asupra spectatorilor, și Valentin Mihali (*Sly*), Natașa Raab (*Hangita*) îl conturează cu naturalețe și convingere. Actorii apar cu un fel de remorcă-vagon care închipuie casa lui *Baptista*, nostim concepută de scenograful Viorel Penișoară-Stegaru, în costume, bogat colorate, de Lia Dogaru; anunță schimbarea locurilor de joc prin indicatoare înfipte în pământ, ca odinioară la Teatrul „Globus". Elementele de farsă, dezvoltate de autor, cu sclipitoare vervă de comedie bufă, își găsesc în bună parte corespondent în spectacol, prin jocul lui Bogdan Dumitrache (*Lucențio*), Marian Politic (*Hortensio*), Adian Andone (*Tranio*), Mihai Arsene (*Biondello*). Portrete savuroase de bătrâni ridicoli creează Ilie Gheorghe (*Gremio*) și Angel Rababoc (*Un pedant*), haz autentic are Nicolae Poghirc (*Grumio*), puțintel de statură, pus să care în spinare ditamai cufărul lui *Petrucchio*. Valeriu Dogaru pare cam neutru în *Baptista*, o actriță înzestrată se pierde în anonimat ciudat, Iulia Lazăr (*Bianca*). Protagoniștii, Sorin Leoveanu (*Petrucchio*) și Cerasela Iosifescu (*Catarina*) își impun personajele pe o linie directă și clară, câștigă simpatia publicului, fără alte sugestii mai subtile. Ca de pildă faptul că afurisenia *Catarinei* e o stratagemă inteligentă față de mărginirea părintească, sau că *Petrucchio*, declarându-se inițial vânător de zestre, e atras apoi de firea voluntară și isteață a fetei, în care ghicește însușiri mai de preț și se încumetă să le dea la iveală. Joc de aparențe, din care răzbate miezul de bun-simț al însușirilor umane. Nu se poate spune că acest tâlc nu se transmite, dar fără vervă „eclatantă" în joc pare mai degrabă o dresură morală.

Teatrul Național Craiova – Îmblânzirea scorpiei **de William Shakespeare. Regia: Mircea Cornișteanu, Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru. Costume: Lia Dogaru. Distribuția: personajele autorului – Valentin Mihali *(Christopher Sly)*, Natașa Raab *(Hangița)*, Ion Colan *(Regizorul)*, Theodor Marinescu *(Actor I)*, Angel Rababoc *(Actor II)*, Constantin Cicort *(Actor III)*, Mihai Arsene *(Actor IV)*; Valeriu Dogaru *(Baptista)*, Cerasela Iosifescu *(Catarina)*, Sorin Leoveanu *(Petruchio)*, Nicolae Poghirc *(Grumio)*, Constantin Cicort *(Curtis)*, Tudorel Petrescu *(Un croitor)*, Theodor Marinescu *(Un servitor)*, Iulia Lazăr *(Bianca)*, Ilie Gheorghe *(Gremio)*, Marian Politic *(Hortensio)*, Bogdan Dumitrache *(Lucențio)*, Adrian Andone *(Tranio)*, Mihai Arsene *(Biondello)*, Ion Colan *(Vicențio)*, Angel Rababoc *(Un pedant)*, Anca Dinu *(Slujnica)*, Gina Călinoiu *(Văduva)*. Premiera: 22 martie 2003.**

Adrian MIHALACHE

Giurgiu sau Georgia? Identitatea reconfigurată

Pe vremea când a scris *Un om=un om*, Berthold (semna, de fapt, Bertolt) Brecht își începea cariera, iar Luigi Pirandello o încununa pe a sa. Teatrul secolului al XX-lea inaugurase marele său proiect de disoluție a personajului. Camil Petrescu, refractar la această tendință, observa că, la Pirandello, schimbarea bruscă de personalitate se produce din obscure motivații interioare, pe care le considera lipsite de interes: „Concepția lui Pirandello despre

pierderea pesonalității ține de joc de cuvinte, de patologia cea mai simplă. Un om cade de pe cal și își pierde personalitatea cum și-ar fi pierdut pălăria, ceea ce poate fi în realitate interesant, dar nu are nici un interes artistic", susține el în *Teze și antiteze*. Brecht a fost, la rândul lui, nemulțumit să vadă în schimbarea de personalitate rezultatul unor pulsiuni profunde, acționând fie haotic, fie în virtutea hazardului. A preferat, de aceea, să descrie sistematic, didactic, cum acțiunea deliberată a unei structuri exterioare, suprapersonale, poate modela personalitatea și transfigura identitatea. Armata este organizația expertă în astfel de transformări, scopul instrucției fiind chiar depersonalizarea, care să facă ostașii interschimbabili. Autorul merge însă mai departe: nu este vorba doar de eliminarea caracteristicilor individuale, ci și de reconfigurarea lor în desenul unei alte identități. Ulise scapă de mânia lui Polifem, pretinzând că nu are nici o individualitate, numele lui fiind *Nimeni*. *Galy Gay* încetează să fie *Galy Gay,* doar pentru a deveni *Jeraiah Jip*. Locuitor pașnic al unei vagi țări asiatice, aflate în plin război colonial, este, mai întâi, convins să joace rolul unui soldat absent de la apel, pentru ca, apoi, prin presiuni constante, mergând până la executarea simbolică, să fie determinat să-și asume integral personalitatea acestuia, spiritul războinic inclus. Mecanismul de transfigurare este interpelarea, mai mult sau mai puțin violentă: ești așa cum „ceilalți" te numesc, atunci când te cheamă, te incită, te tentează, te agresează, te execută. Ca întotdeauna la Brecht, reprezentația se transformă în demonstrație. Se enunță ipoteza, se prezintă evidența, iar concluzia este repetată până când spectatorul, sastisit, se declară învins, adică de acord.

Teatrul „Valah" din Giurgiu a avut ambiția să abordeze o piesă complexă, dificilă și a reușit să ofere un spectacol clar, cu trăsături dramatice nete, care expun mesajul fără ambiguități. Lucian Giurchescu a propus, mai demult, la Teatrul de Comedie, un spectacol mai dinamic, mai captivant, mai strălucitor, în care însă exuberanța făcea să dispară distanța, contrar preceptelor brechtiene. Ovidiu Gherasim Robu, mai la locul lui ca regizor decât ca actor, controlează în amănunt o varietate de semne teatrale pe care reușește să le închege într-o unitate coerentă ca sens. Scenele de grup, (îngreunate de deschiderea excesivă a scenei), sunt bine conduse. La Giurgiu, *armata a fost cu noi,* respectiv alături de teatru, oferind, din plin, consiliere și sprijin logistic.

Din păcate, anumite greșeli de gust umbresc reușita spectacolului. Astfel, se recurge, cu totul nepotrivit, la simbolul crucii, în scena falsei execuții a lui *Galy Gay*. Nu orice moarte trimite la Pătimirea christică, cu atât mai puțin una mimată și înscenată într-un ambient cultural oriental. În dezlănțuirea belicoasă a eroului, tunul apare ca simbol falic, metaforă banalizată prin uz. Colac peste pupăză, băștinașii se transformă, în final, în combatanți islamici, actualizare stridentă și anapoda.

Actorii au jucat cu entuziasm, depășindu-și limitele. Florin Dumitru, interpretul lui *Galy Gay,* și-a pus în valoare resursele de energie și talent, mobilitatea fizică și psihică, trasând cu finețe și simț al nuanțelor procesul de transformare treptată a personalității eroului. Violeta Teașcă a interpretat cu atenție song-urile, subliniin-du-le duritatea și cinismul. Devine însă cam patetică în cântecul cu *„valul care mușcă malul"*. Grupul preoților autohtoni este însuflețit îndeosebi de experimentatul Livius Rus și de Mihaela Olar. Formula de prezentare, cu voci schimonosite, este însă excesiv de caricaturală. În grupul soldaților se distinge Toma Vasile, actor sigur pe mijloacele sale, care și-a serbat, la premieră, aniversarea. Ion Cojocaru, ca *Fairchild*, este mai mult comic și patetic decât grotesc, cum ar trebui.

Decorul, inspirat din camuflajul folosit în junglă, acoperă nu numai scena și sala, ci chiar și exteriorul teatrului. Muzica este plăcută și antrenantă, dar abundentă și insistentă. Utilizarea până la saţietate a imnului Confederaţiei Sudiste, *Dixie*, stârneşte mirarea, din cauza nepotrivirii în context. La o adică, te întrebi, de ce nu și *Radetzki-Marsch*? Oricum, la ieşirea din sală, nu mai ştii dacă te afli în Giurgiu, cu Nastratin Hogea, sau în Georgia, cu Scarlett O'Hara...

Teatrul Valah din Giurgiu – Un om=un om **de Bertolt Brecht. Regia: Ovidiu Gherasim Robu. Scenografia: Eugen Stoian. Muzica: Cristian Lucacevschi și George Marcu. Distribuţia: Toma Vasile, Nicolae Botezatu, Dinel Tancof, Remus Gane, Violeta Teaşcă, Florin Dumitru, Mirela Nicolau, Livius Rus, Mihaela Olar, Tică Lumânare, George Vişan, Ion Cojocaru. Data reprezentaţiei: 3 aprilie 2003.**

Cătălina Panaitescu

Dincolo de gaura cheii...

Intenţia regizorului Moshe Yassur de a aduce pe scena românească o farsă englezească s-a concretizat în recenta premieră de la Teatrul Mic – *Pe gaura cheii* – text al controversatului Joe Orton, perceput iniţial ca om al păcatului și al necuviinţei, ca apoi să fie recunoscut, la finele carierei, drept dramaturg înzestrat. Piesa lui atrage atenţia prin faptul că ea satirizează ţarele societăţii moderne în care „cu siguranţă suntem toţi oameni nebuni, și cei care credem noi că sunt – nu sunt". Din acest punct de vedere, piesa este încă valabilă, însă rămâne de văzut cât de tare se potriveşte umorul negru britanic cu ale noastre patimi româneşti.

Intriga se declanşează în momentul în care *Doctorul Prentice* se hotărăşte să o seducă pe tânăra *Geraldine Barclay,* venită în biroul lui cu o cerere de angajare. Toate sistemele valorice pică – în fapt, ele își trăiesc normalitatea – iar personajele intră în scenă, fiecare mai pervertit de viciul său. Apare soţia doctorului, *Doamna Prentice,* care a rămas fără haine după ultima aventură și nu ştie cum ar putea să găsească altele; urmează *Doctorul Rance,* cel mai nebun dintre toţi nebunii; apoi amantul şantajist al *doamnei Prentice* și un rătăcit, bietul de el, *sergent Match,* a cărui sarcină este să restabilească ordinea. Imposibil. Este un lanţ al slăbiciunilor și un ritm al nebuniei din care toţi încearcă cu disperare să se desprindă. Finalul nu este nici măcar ironic, ci capătă stridenţă prin imaginea unui falus imens care se ridică în timp ce muzica avertizează că „*all we need is love*". Se pierde nota sarcastică la adresa lui Winston Churchill (în piesă presupusul tată al *Geraldinei)* prin care acesta era castrat (în text: și astfel nu se vor mai naşte degeneraţi), trimiterile muzicii amintind mai degrabă de emisiunea lui Mircea Radu decât de sound-ul romantic al lui Beatles.

Asistăm la o serie de răsturnări de situaţii care – culmea – nu provoacă râsul. Care nu provoacă dramatism, care nu naşte nici măcar suspiciuni. Este un spectacol de text, care nu este propriu nici piesei și cu atât mai puţin umorului englezesc.

Rămâne însă de apreciat încercarea regizorului de a aduce pe scândură un text realmente britanic care, din păcate, nu satisface cerinţele publicului din România.

Antoaneta IORDACHE

„Melissa": urlet mut, în giulgiu de purpură...

Două elemente semnificative sustrag fericit și convingător din ilustrativism reprezentația constănțeană și o îndreaptă către timpul grav al cercurilor dramatice shakespeariene (de care textul lui Kazantzakis nu e deloc străin).

E vorba întâi de actorii cu partitură importantă în piesă. Și de armonia stilistică a interpretărilor, menținută aproape pe toată durata spectacolului, cu o concentrare ce dă *trăsătura definitorie a trupei.* Sunt, în desfășurare, eroii „demni de plâns" a două cetăți (Corint și Epidaur), a două familii conducătoare și tiranice; puterea, mândria, voința lor sălbatecă dictază și supune întâmplările, o vreme. Ca și la antici, ca și în Shakespeare, Cerul (Universul) tolerează faptele întunecate, nefirești, nedemne ale *thanilor,* nu și crima. Mercenari ai Destinului, regii, tiranii, capii familiilor legendare pierd protecția sferică, zeiască atunci când comit crimă. Și la Kazantzakis, Destinul plătește *ne-măsurat, ne-numărat, ne-cântărit* crima; scenariul distructiv cuprinde întreaga preajmă a vinovatului (familia, cetatea).

Actorii conturează clar caracterul dur al personajelor și aduc în scenă enigmatica tensiune a lucrurilor ce au fost, ori se vor petrece. În monolog, sau

în replică de înfruntare: Vasile Cojocaru *(tiranul Corintului),* Radu Niculescu *(Demos),* Emanuel Cristoiu *(fiul cel mare al Melissei),* dar și Laura Iordan *(Alka),* Diana Cheregi *(doica),* Nucu Stângaciu *(tiranul Epidaurului),* sau Alexandru Axente *(fiul cel mic al Melissei)* reprezintă individual și în relație dramatică puncte forte, de interes, ale montării. Stă pe umerii acestor serioși actori semnalul că, la Constanța, revine în scenă *teatrul-de-aprofundare a textului.* Sigur, de acest unghi cumva contra valului experimental încă actual este răspunzător și regizorul Gavril Borodan. Regizorului i se cunosc deja abilitățile de a pune în prim-plan actorii, de a-i oglindi unificator în cuvânt și în stare, pe text. Actoria cu mijloace teatrale imerse în personaj merge, evident, spre *restituirea din actant a actorului.* Rămâne să aflăm dacă semnalizarea regizorală recentă, prodsă cu Kazantzakis, la Teatrul „Ovidius", constituie un pas inițial de program profesional, cum se zice. În orice caz, spectacolul cu *Melissa,* în regia lui Borodan, deschide tema unei meditații teoretice, profesionale, în continuarea piesei, a contextului ei filosofic, istoric. O temă de viață a teatrului, însă și de perspectivă.

Al doilea element deosebit al montării se descrie prin prezența imaginară a *Melissei.* Și se exprimă plastic, în scenă, deși fără cuvinte, cu intensitatea eroilor lung-discursivi. Pe *Melissa* a ucis-o soțul ei *Periandru.* De-atunci o visează, o văd mulți umblând cu un pumnal de aur înfipt în piept. O văd ieșind din pământ, mișcându-se printre vii, chiar fiii ei. *Melissa* este un duh care bântuie cetatea, precum *Regele-Tată,* al lui *Hamlet.* Melissa, însă, nu rostește niciodată cuvinte. *Melissa* își întâlnește, își atrage urmașii în mormânt. Grecia crudă a lui

Vasile COJOCARU

Kazantzakis poate fi mai funebră decât putredra Danemarcă. Borodan a făcut câteva tăieturi în piesă. Fără a pierde din vedere esențialul. Fără a pierde din vedere modelul shakespearian al închipuirii dramatice.

În spectacol, *Melissa,* deși nu vorbește niciodată, e un personaj continuu prezent.

Melissa, în interpretarea Dianei Lupan: o tăcere densă, înaltă, la circa doi metri de scândura scenei (sau așa părea). Cel mai impresionant moment din spectacol îi revine ei. Un urlet mut. Cea mai frumoasă și mai inteligentă idee scenografică îi revine ei. *Melissa,* ca duh, după urletul ei mut și impresionant, apare drapată strâns – ca mumiile. În purpuriu.

Un urlet mut și apoi giulgiul purpuriu se va desface, pe urmă se reface.

Ai impresia că giulgiul purpuriu se va reface la nesfârșit.

În rest, ca scenografie, ilustrație muzicală și coregrafie, montarea este ilustrativă.

Totuși, actorii sunt foarte buni!

Teatrul „Ovidius" Constanța – Melissa **de Nikos Kazantzakis. Traducere: Aexandra Medrea-Danciu. Regia: Gavril Borodan. Coregrafia: Mihail Motovilov. Cu: Vasile Cojocaru, Emanuel Cristoiu, Alexandru Axente, Nucu Stângaciu, Laura Iordan, Diana Cheregi, Laura Crăciun, Iulian Lincu, Radu Niculescu, Eugen Mazilu, Diana Lupan, Mariana Bucur.**

Oana BORȘ

MALVOLIO și FESTE – protagoniști

Destul de greu mai găsești în ultimul timp răspuns la întrebarea: de ce alege un regizor un anume text? Din nevoia raportării la clipa trăită, din lupta fiecăruia pentru decodificarea sensurilor? Reprezintă această alegere o etapă în propria sa dezvoltarea axiologică sau este o simplă întâmplare? Firesc ar fi ca spectacolul să-ți anuleze dileme, să-ți dea emoția răspunsului găsit, răspunsul neașteptat, nebănuit, neștiut, sau, de ce nu, să te provoace, să-ți stârnească alte întrebări. Din păcate, însă, de multe ori găsești lămuriri doar în declarațiile din caietele de sală sau în varii interviuri ce însoțesc, și ele în mod sporadic, o premieră.

Cu acest gând mă îndreptam către Teatrul de Comedie pentru a vedea shakespeariana *A douăsprezecea noapte* pusă în scenă de Gelu Colceag, cu satisfacția deținerii încă de la început măcar a jumătate de răspuns. Căci, în calitate de director adjunct al teatrului, opțiunea lui Gelu Colceag pare una foarte firească și indicată ca „politică de repertoriu", sintagmă, care, de altfel, și-a pierdut și ea adevăratul sens, în ultimul timp.

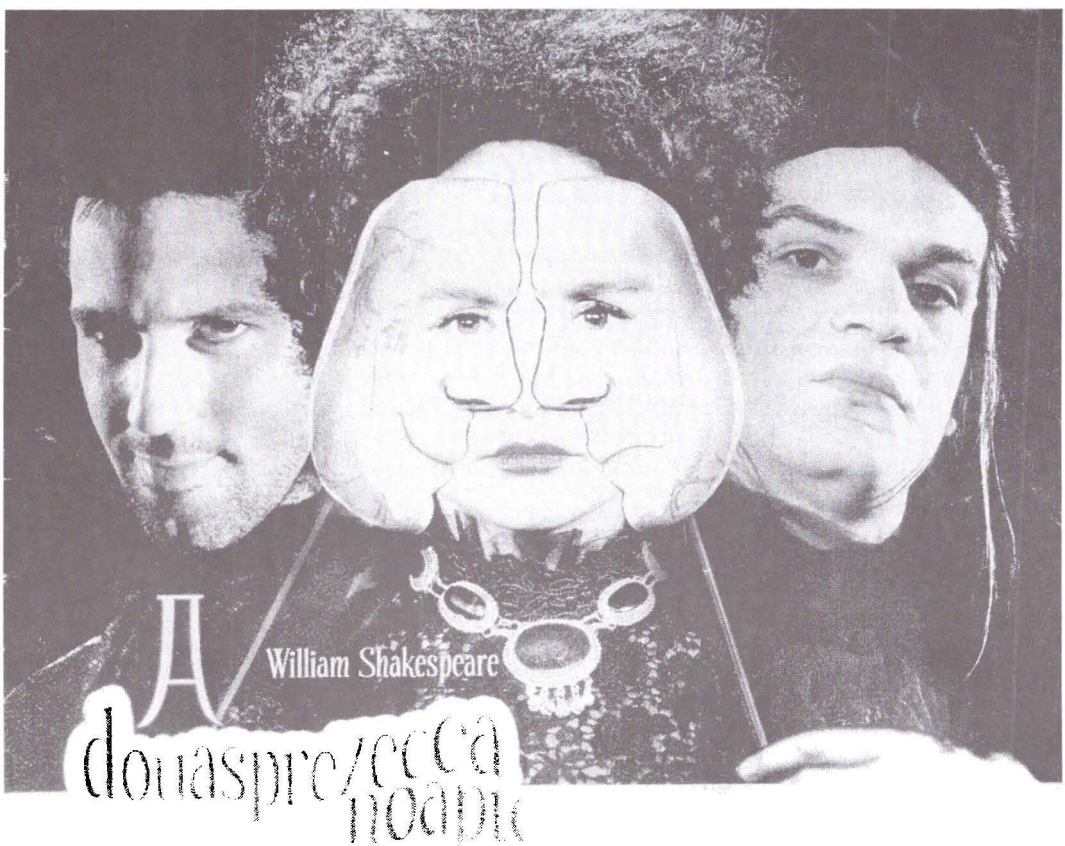
Spectacolul pleca de la premisele unui lucru de calitate: distribuția formată din vedetele teatrului, cooptarea lui Nicu Alifantis pentru realizarea discursului muzical. Care a fost, însă, răspunsul dat de regizorul Gelu Colceag? Pentru el povestea s-a desfășurat sub bagheta lui *Feste*, un *master mundi*, mâna destinului, ce dirijează, provoacă, încurcă și descurcă, dând sentimentul celor din lumea senină și naivă că își determină singuri propria viață. Firescul și naturaleța jocului lui Ștefan Bănică Jr. au făcut ca prezența

sa să aibă consistență, greutate, să ne înfioare la gândul unei secunde și nevăzute prezențe alături de noi.

El construiește poveștile de iubire dintre *Orsino* (George Ivașcu) și *Viola* (Mirela Oprișor), dintre *Olivia* (Dorina Chiriac) și *Sebastian* (Bogdan Florea) , ajută farsele lui *Sir Toby* (Valentin Teodosiu), *Sir Andrew* (Gheorghe Dănilă) și ale *Mariei* (Emilia Popescu) pentru demascarea lui *Malvolio*. De fapt, aceștia sunt și cei trei poli ai spectacolului, a căror tușă este vizibilă în intenție, dar cu reușită inconstantă în realizare.

Chiar dacă lumea aristocrată are sinonimie imagistică pe scenă cu păpușile de ceară în dantelă albă, artificialitatea și lipsa de forță a întrupării personajelor anulează profunzimea sentimentelor pe care eroii shakespearieni le au. Iubirea este pală, devine aproape un simplu „moft" pentru care nu mai înțelegi de ce mai trebuie ca ei să lupte. Nici trioul *Sir Andrew*, *Sir Toby*, *Maria*, cei care ar fi trebuit să dea culoare și savoare prin șarja replicilor și comicul de situație, nu reușesc să o facă pe de-a întregul. Și astfel, râsul care ar fi fost firesc să funcționeze pe sistemul *boule de neige*, se oprește undeva la marginea scenei, fiind doar „jucat" de către actori.

Cel care aduce viață și dă particularitate spectacolului (alături de prestația lui Ștefan Bănică Jr.) este Tudor Chirilă (*Malvolio*). Austeritate



Ștefan BĂNICĂ Jr. și Tudor CHIRILĂ.

contrafăcută, prezență întunecată ce monitorizează deraierile morale ale celorlalți, cu falsă pioșenie ce-i dau, uneori, valențe molièresti, *Malvolio* devine personajul central al spectacolului. Tudor Chirilă îl realizează din închistare, din rigiditate corporală, din voce strangulată, dar cu o inteligență a nuanțării, cu capacitatea de a specula latura comică a rolului și cu măsura menținerii pe aceleași coordonate a întregii prestații, lucru dificil, de altfel, pentru o asemenea construcție.

Un alt punct câștigat al spectacolului este atmosfera cu care se înfășoară întreaga poveste, atmosferă creată din rafinata țesătură muzicală a lui Nicu Alifantis, de greutatea vizuală dată de scenografia Lilianei Cenean și a lui Ștefan Caragiu, de lumina serafică ce îmbracă întreaga scenă. Și astfel, chiar dacă nu dă prea multe răspunsuri sau nu provoacă suficient, această nouă întâlnire cu *A douăsprezecea noapte* este una agreabilă pentru spectator.

Teatrul de Comedie – A douăsprezecea noapte **de Shakespeare. Regia: Gelu Colceag. Scenografia: Liliana Cenean și Ștefan Caragiu. Muzica: Nicu Alifantis. Mișcarea scenică: Roxana Colceag. Distribuția: George Ivașcu, Bogdan Florea, Virgil Gătăianțu, Bogdan Tudor, Valentin Teodosiu, Gheorghe Dănilă, Tudor Chirilă, Eugen Racoți, Ștefan Bănică Jr., Dorina Chiriac, Mirela Oprișor, Emilia Popescu, Gheorghe Șimonca, Răzvan Vasilache, Mihnea Stănescu, Doina Antohi, Beatrice Peter, Mirela Zeța, Iulia Lumânare, Raluca Tudorache.**

Alina MANG

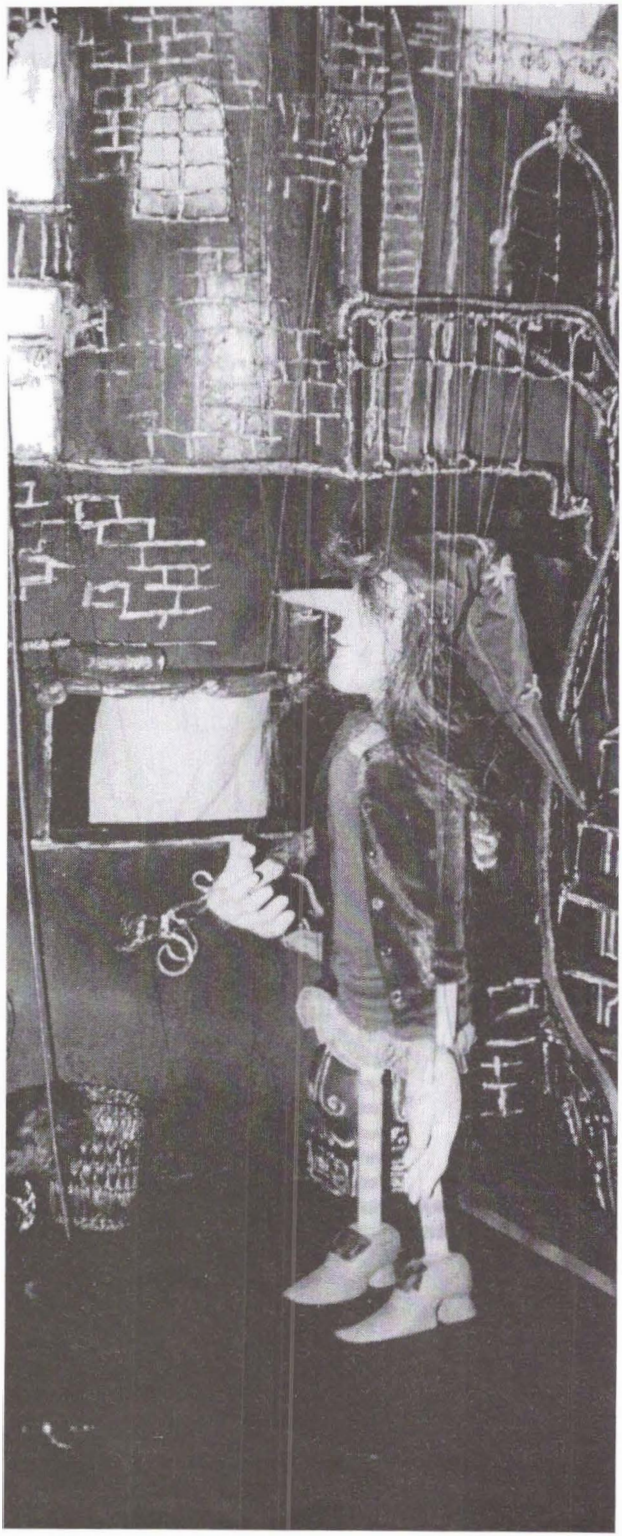
Tradiția la mare preț

Acum un an, la Cluj-Napoca, s-a mai născut un festival. Greu de crezut în condițiile în care teatrele-gazdă și, totodată, centre organizatorice de diverse astfel de manifestări, se luptă ele însele cu dificile probleme financiare. Traian Savinescu, directorul Teatrului de Păpuși „Puck", și-a asumat responsabilitatea de a iniția și conduce Festivalul Internațional „PUCK – ANIMAFEST".

Nu încape îndoială că ideea unui nou festival dedicat artei animației este lăudabilă. În țară nu sunt multe asemenea evenimente. Ele iau ființă mai greu, sponsorizările sunt dificil de obținut... Artiștii celor 19 teatre de profil au rare ocazii să se întâlnească, să schimbe păreri, să-și împărtășească din impresiile acumulate în ultimele lor experiențe artistice, să vadă spectacolele cele mai recente ale colegilor lor, pentru a se putea, astfel, simți parte dintr-o breaslă și a merge cu succes mai departe. Păpușarii se întîlnesc la: Galați, unde Festivalul „Gulliver" a reușit să se mențină viu de aproape zece ani; la Botoșani, unde are loc, cu unele sincope, Gala recitalurilor păpușărești; la Arad, o dată la doi ani, la EUROMARIONETE; și, când sunt invitați, la aniversarea vreunui teatru prieten. Cam atât. În zona transilvană era nevoie de un pol care să atragă an de an „caravanele" păpușilor din toate colțurile țării, pentru a aduce încântare celor mici și zâmbete pe fețele ardelenilor. Cu atât mai mult cu cât tema ANIMAFEST este comedia, iar de spectacolele prezentate în concurs nu s-au bucurat doar locuitorii orașului Cluj-Napoca, ci și publicul altor localități din județ, unde trupele participante la festival au prezentat spectacole. Anul acesta s-au înscris în concurs 12 trupe (din Arad, Galați, Constanța, Cluj, Bacău, Târgu-Mureș, Timișoara, București, Eger – Ungaria, Baia-Mare, Chișinău și Alba-Iulia), care au oferit invitaților o panoramă a animației momentului în România. Printre oaspeți s-a aflat și dl. Miguel Arreche, Secretarul General UNIMA, venit să ia pulsul artei păpușărești de la noi în vederea participării unor trupe românești la Festivalul de animație de la Tolosa, festival pe care îl patronează. Imaginea de ansamblu nu a fost una tocmai fericită. Cauza, după dl. Arreche, ar fi „lipsa de comunicare, ce duce în mod clar și evident către dezorientare". Iar căutarea, descoperirea unui drum nou, propriu și original în această artă nu este întotdeauna sinonimă cu calitatea. Din păcate, din cele aproape douăzeci de spectacole prezentate, doar patru s-au făcut remarcate, au primit aplauzele specialiștilor, ovațiile publicului și distincțiile juriului. Au mai fost câteva propuneri interesante, precum *Steps* (Teatrul „Ariel" din Târgu-Mureș), *Spărgătorul de nuci* (Teatrul de Marionete din Arad), însă celorlate le-a lipsit fie profesionalismul, fie o linie estetică novatoare, fie o rezolvare scenică incitantă în cheia teatrului de păpuși. Scena „mică" a fost invadată de actori la vedere, ce interpretau roluri bine definite în dezavantajul interpreților din lemn sau burete și sfori. Astfel, nominalizările juriului – compus din Carmen Stanciu (președinte), Vasile Corpodean, Maria Mierluț, Oana Cristea Grigorescu și Sorin Crișan – au fost previzibile. Două premii i-au revenit spectacolului *Bekkanko* al Teatrului „Ariel" din Târgu-Mureș: *Solo-Puck*, pentru calitățile interpretative și de mânuire, și *Anima-Puck* pentru originalitatea concepției regizorale și coerența stilistică. Montarea este varianta pentru teatrul de animație a spectacolului din teatrul dramatic, care a obținut, în anul 2000, Marele Premiu al Festivalului de la Piatra Neamț. Regia este semnată tot de Cristian

Juncu (un debut în animație), scenografia: Hallér József, muzica: „Domnișoara Pogany". Alte două premii au fost obținute de Teatrul ȚĂNDĂRICĂ: *Stil-Puck*, pentru excelență stilistică, regizorală și interpretativă – *Dragostea celor trei portocale* (textul și regia: Cristian Pepino; scenografia: Cristina Pepino; muzica: Dan Bălan, cu: Cristian Mitescu, Mariana Zaharia, Ioana Chelaru, Liliana Gavrilescu, Claudiu Iordan, Victor Bucur) și Marele Premiu *hors-concurs* – *Faust*, un spectacol realizat de Gabriel Apostol, Ioan Brancu și Mariana Zaharia. Pornind de la mitul faustian, cei trei interpretează, animă obiecte, păpuși, dau viață măștilor într-un spectacol ce aduce în discuție importante teme ale umanității: iubirea, războiul, viața, moartea.

Laureata festivalului a fost producția Teatrului „Puck" din Cluj-Napoca, *Motanul vrăjitoarei*, în regia lui Decebal Marin. Scenografia îi aparține lui Marian Sandu, coloana sonoră lui Traian Păcurar, iar din distribuție fac parte: Camelia Constantin, Dana Bonțindean, Călin Mureșan și Valentin Matei. Spectacolul, fără cuvinte, este construit doar cu marionete bine mânuite, are scene de un umor copios și o scenografie inventivă. A fost una dintre puținele reprezentații din săptămâna ANIMAFEST care se baza exclusiv pe jocul păpușii. „...Teatrul de animație trebuie să trăiască mai departe în chip de păpușă mânuită de actorii din umbră" – spune Oana Cristea Grigorescu, membră în juriul festivalului; „am oferit Marele Premiu unui spectacol al Teatrului de Păpuși *«Puck»* din Cluj, în care se întâmplă tocmai acest lucru...".



Antoaneta IORDACHE

Vrăji bune vrăjite greșit, deocandată

Teatrul de Păpuși „Puck" din Cluj-Napoca e un teatru cu ambiție. Aici se petrec frumoase întâmplări pentru copiii de limbă română și maghiară, ai orașului. Ultima idee, pe firul bine lustruit, a fost o operă de Maurice Ravel: *L'enfant et les sortilèges/ Copilul și vrăjile*. O impecabilă înregistrare (cu voci de primă-mână) a oferit-o, pentru spectacol, teatrului, Centrul Cultural Francez (care susține și alte manifestări ale instituției). Scenografia – care pe scena cu păpuși și marionete înseamnă foarte mult, pentru *poetica* spectacolului – e și ea franțuzească. Are finețe, cu alte cuvinte. Regizoral, montarea e bună. Mânuitorii sunt profesioniști. Dar, în cele din urmă, cu toate calitățile prezente, semnalate mai sus, recognoscibile în scenă, montarea nu satisface publicul căruia i-a fost consacrată. Se interpun intre interpreți și public realități curente, nu îndeajuns... pritocite. Copiii nu știu, la vârsta lor păpușărească, ce este o operă. Teatrul „Puck" s-a gândit – tocmai – să-i familiarizeze cu genul muzical numit operă. Ce nu s-a gândit teatrul este că micii spectatori nu pot fi „aruncați" ca în mare, de pe o stâncă, la premieră... Teatrul, evident, nu s-a gândit că micii lui spectatori au nevoie de explicații referitoare la experiența lor nouă, inedită, care li se propune. Explicații despre operă. Ce este ea, ce vrea ea, cum decurge. Explicații despre personaje, relații, acte, replici. Fiind în temă Ravel – despre Ravel (a cărui originalitate educată de Fauré și Debussy, să fim realiști, n-o „gustă" nici parte dintre maturii cu abonament la Ateneu ca și la Operă). Și uite așa, o idee bună, într-o sală de teatru plină ochi, dă efecte contrare celor visate. Copiii nu înțeleg nimic. Înregistrarea este, desigur, în franceză. Oare, copiii din Franța ar pricepe automat ce e cu opera lui Ravel?... (*De quoi s'agit-il?* Despre ce este vorba?).

În București funcționează, de câțiva ani, „Opera Comică pentru copii". Cei ce au inițiat-o și o conduc cunosc în detaliu dificultățile contactului cu micul spectator. Ei știu că *a explica este obligatoriu*, dacă vrei să comunici cu audienții de vârstă mică din sală. Altminteri – cu cei mai buni interpreți, cel mai grozav scenograf, cel mai isteț regizor, cu toți „vrăjitorii" la un loc – nu obții mai mult decât un murmur de nedumerire, de la copii...

Teatrul de Păpuși „Puck" din Cluj-Napoca – L'enfant et les sortilèges / Copilul și vrăjile. **Operă de Maurice Ravel. Libretul de: Colette. Regia: Traian Savinescu. Scenografia: Perrine Lacroix (Franta). Asistent scenografie: Marian Sandu. Cu: Ruxandra Purdea, Dan Constantin, Takács Enikö, Rareș Stoica, Laura Corpodean, Valentin Matei, Lucian Bălan. Data premierei: 29 martie 2003.**

Raluca TULBURE

„Romeo și Julieta" la... Târgoviște

Sunt în România orașe care își doresc foarte tare să aibă un teatru, vis greu de înfăptuit în tranziția noastră originală, unde cultura este, după opinia guvernanților, ultimul lucru de care ar avea nevoie românul. La Târgoviște, există o „mână" de „frumoși nebuni" care, cu o imensă iubire de teatru, cu bani, poate nu ușor obținuți, cu mult entuziasm, cu talent, au pus, cu ceva timp în urmă, bazele Teatrului „Tony Bulandra".

Micuții târgovișteni au rar prilejul să vadă un spectacol dedicat lor, pentru că în oraș nu există un teatru de copii și tineret, și, atunci, Tony Bulandra și-a asumat și rolul de „păpușar".

Primul spectacol de acest gen este o temerară încercare, un fel de salt mortal fără plasă : *Romeo și Julieta* de William Shakespeare. Alegerea piesei poate părea ciudată. Este un subiect dificil, o probă pentru orice regizor, cu atât mai greu de realizat cu mijloacele animației. S-a mizat, probabil, pe faptul că istoria celor doi îndrăgostiți veronezi este binecunoscută, uman valabilă și în zilele noastre, iar copiii au nevoie acum și de altceva decât de jocuri pe calculator și filme cu multă violență. Au nevoie de o poveste de iubire pură, plină de sensibilitate, cu eroi apropiați vârstei lor. Important nu este deznodământul tragic, ci curățenia sufletească a personajelor, lupta lor împotriva prejudecăților, dragostea lor magică.

Mc Ranin a avut o idee originală, aceea de a alcătui distribuția numai din actrițe. Nu pentru că nu ar fi avut actori în teatru. Sensibilitatea și vocea feminină te duc cu gândul mai ușor la inocența copilului.

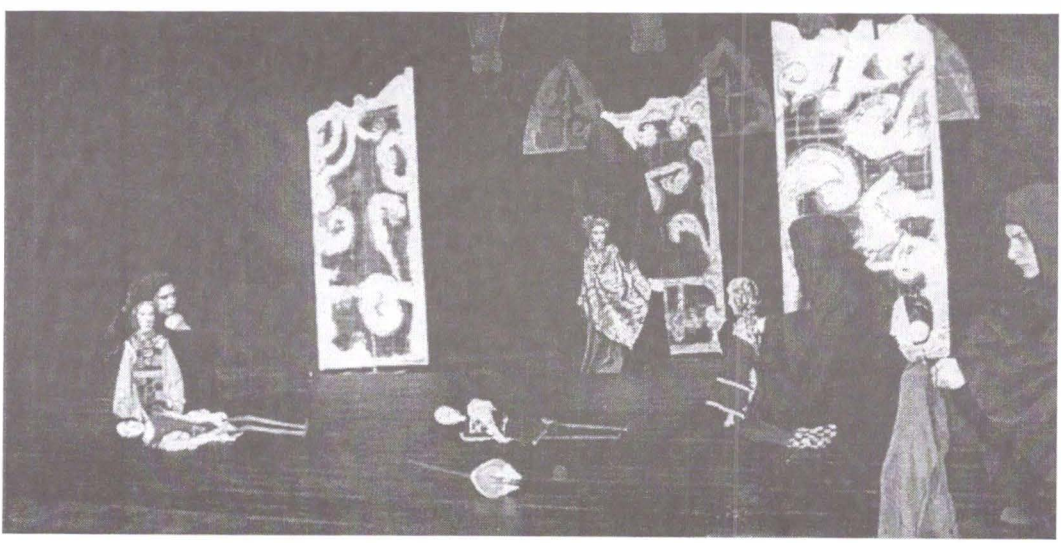
Regizorul a mizat pe candoarea și fragilitatea artistelor și nu pe forța interpretativă masculină, exclusivă pe vremea marelui Will.

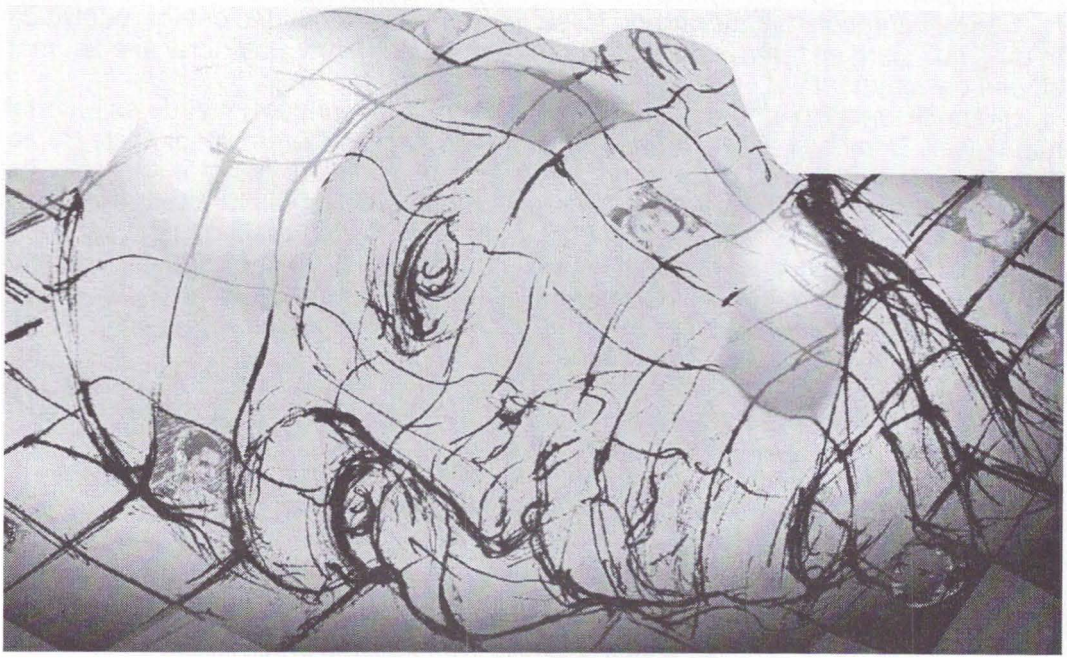
Scenografia semnată de Valentin Codoiu este simplă și funcțională, iar păpușile sunt expresive și foarte bine sculptate. Aș face aici mențiunea că nu sunt marionete, cum se specifică în caietul-program, pentru că nu au crucea clasică și nici firele care ajută la mișcarea picioarelor, a capului, a mâinilor. Sunt simple păpuși cu tije.

Ana Pasti, Laura Vasiliu, Adina Stan, Monica Ciută, Irina Melnic, Simona Șaiu, Rodica Bistriceanu, absolvente ale ultimelor promoții (2000, 2001, 2002) UNATC, sunt tinere entuziaste pentru care efortul dublu de a mânui și interpreta este lăudabil. Dacă spectacolul își va „intra în mână", probabil că emoțiile vor fi înlocuite de obișnuință și păpușile nu vor mai „zbura" prin aer. Aceste mici observații țin, totuși, de legile păpușăriei și nu pot constitui greșeli decât pentru cei familiarizați cu teatrul de animație.

Important rămâne gestul de a oferi copiilor din oraș un spectacol concentrat al unei povești celebre, o lecție de cultură necesară, obligatorie.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște – Romeo și Julieta, **după William Shakespeare. Regia: Mc Ranin. Scenografia: Valentin Codoiu. Distribuția: Ana Pasti, Laura Vasiliu, Adina Stan, Monica Ciută, Irina Melnic, Simona Șaiu, Rodica Bistriceanu. Data premierei: 27 martie 2003.**





Constantin PARASCHIVESCU

Capul prins în plasă

Pe drumul de la gară spre teatru, la Buzău, pentru „Gala noilor generații" (14–18 mai 2003), am văzut prinse de stâlpi de-a curmezișul străzii, la înălțime, fâșii colorate de pânză pe care scria „Capul de... Regizor". Cum teatrul din localitate poartă numele lui George Ciprian, care a scris comedia nonconformistă /atunci și acum) *Capul de rățoi,* m-am gândit că e o aluzie la titlul ei și „rățoii" ar putea fi noii regizori care și-ar pierde capul... Sau și l-ar prinde într-un laț pentru ceea ce le-a trecut pe-acolo. Afișul și mapa Galei care ne-au fost înmânate de organizatori, tineri și ei, dădeau o sugestie apropiată prin imaginea unui cap culcat prins într-o plasă. „Am încercat să parafrazăm într-un mod plăcut titlul piesei lui George Ciprian – îmi spunea directorul teatrului și al Galei, regizorul Răzvan Dincă. Și dacă ar fi să justificăm acest al doilea titlu, cum la ora actuală regia merge foarte mult pe visceral, pe extreme, formularea vrea să însemne și că pică capete, urcă capete, se taie capete ș.a.m.d.". Ei, nu se taie, firește, dar nu de puține ori ai vrea să zici, ca parafrază la o celebră nuvelă, „capul regizorului vrem!". Dar dacă-i sec, ce să faci cu el?

Pe acest fond năstrușnic, s-a propus pentru cinci zile un program ambițios cu 23 de spectacole de genuri diferite, de dimineață până după miezul nopți. Au fost invitate teatrele de păpuși din Alba Iulia, Galați, Timișoara, „Țăndărică" din București, teatrul LUNI de la Green Hours cu patru spectacole, unul al Teatrului Inexistent, după-amiaza și seara fiind rezervate teatrelor dramatice din: Brașov, Brăila, Galați, Ploiești; Odeon, Mic, Nottara și Național București;

Național „Mihai Eminescu" și „Ginta Latină" Chișinău; Studioul „Casandra" și teatrul-gazdă „George Ciprian". Nu zic că sunt prea multe, că asta le-a dat bătaie de cap organizatorilor, dar pentru public, care a avut libertatea să opteze, și chiar pentru unii invitați care au ținut să le vadă (aproape) pe toate, a fost un real câștig. Publicul, pentru că a avut posibilitatea să vadă spectacole pe care altfel nu le-ar fi cunoscut, invitații pentru că au putut reflecta uneori la variațiile de nivel artistic față de premierele pe care le-au văzut. Publicul buzoian e generos și sufletist, ca să zic așa, reacționează spontan la scene dramatice sau comice reușite, aplaudă cu entuziasm și gustă mesajele mai subtile ale jocului; nu gustă trivialitatea, chiar cînd e parodiată cu ascuțită fantezie *(Genocid sau ficatul meu e fără rost* de Werner Schwabe, Teatrul Odeon). Nu gustă nici prețiozitatea alambicată, când textul și jocul par desprinse dintr-un caier deșirat, fără să se împletească nimic *(Hamlet in love* de Cristian Juncu, Ploiești), aderă, în schimb, ca și pretențioșii cronicari, la eleganță și ingeniozitate stilistică *(Legenda ultimului împărat* de Valentin Nicolau, regia Alice Barb, T.N.B.), originalitate și pregnanță dramatică *(LEBENSARUM – spațiu vital* de Israel Horovitz, regia Alexandra Badea, Studioul „Casandra"), ecourile tragice ale unui destin *(Când Isadora dansa* de Martin Sherman, regia Ada Lupu, Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău), denunțarea violenței și crimei în filme *(Popcorn* de Ben Elton, regia Răzvan Săvescu, Teatrul Mic), bonomia vârstei a treia invadată de musafiri gălăgioși nepoftiți din tânăra generație *(Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, regia Alexandru Berceanu, Teatrul Nottara) sau disperarea soților asaltați de musafiri care nu trebuie să se întâlnească laolaltă *(Chinezii* de Michael Frayn, regia Șerban Puiu, la Buzău). Am numit destule, și totuși, nu suficient pentru zestrea de inteligență și har a tinerilor regizori, al căror „cap" s-a desprins cu siguranță din „plasa" incertitudinilor, atacând cu îndrăzneală partituri complexe, de subtilitate, în expresii inedite, autentic teatrale. Ar mai trebui să adaug ingeniozitatea versiunii libere după Goethe și Marlowe din *Faust* (regia și interpretarea Ioan Brancu, Gabriel Apostol, Mariana Zaharia, „Țăndărică"), excelenta galerie de tipuri din monoloagele lui Florin Piersic junior *(Sex, drugs, Rock and Roll* după Erio Bogosian) și, de ce nu, chiar verva trupei „Ginta Latină" într-un spectacol modern de cabaret, cu îngroșări și stridențe pe alocuri *(Mofturi parfumate* după I.L. Caragiale). Cei de la Dunăre s-au înecat întrucâtva, Galațiul printr-o inadecvare trenantă *(O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia Dan Tudor), Brăila printr-o artificială supralicitare tragică *(Marina* de Valeria Moratti, regia Radu Nichifor).

Da – dar *Maria* a luat un premiu, ex-aequo cu *Chinezii* (meritat). Meritate au fost și celelalte patru acordate: *Legenda ultimului împărat; LEBENSRAUM – spațiu vital; Sex, Drugs, Rock and Roll; Faust.* Și dacă a început cu incidente, nu se putea încheiat altfel Gala, ca să fie mai spectaculoasă. Trupa teatrului de păpuși din Alba Iulia a rămas în pană cu autobuzul pe Transfăgărășan și n-a mai ajuns, actorul Dan Cogălniceanu de la Brașov s-a dus fără învoirea teatrului la o filmare pe dolari în Capitală și spectacolul, cu decorul montat pe scenă și partenera în lacrimi pe hol, s-a suspendat *(Cerere în căsătorie* de Cehov, regia Claudiu Goga). Iar în ultima seară, înainte de ultimul spectacol, bomboana pe frișcă – președintele juriului, criticul Mircea Ghițulescu, s-a retras din funcție, în urma unor neînțelegeri cu colegii de reflecție – criticul Ludmila Patlanjoglu, regizorul Alexa Visarion, actorul Dorel Vișan și reprezentantul Consiliului cultural județean, Călin Ghețu. N-a picat un cap de regizor, a plecat un „cap" de jurat. Poate că e grea misie și asta!

Pe graniță...

Am fost pe graniță. Simbolic. La Focșani.

O frumoasă inițiativă municipală prilejuiește aici, de câtăva vreme, organizarea „Galelor teatrale focșănene" în ultima săptămână a lunii martie, care coincide, în *27*, și cu *Ziua Mondială a Teatrului*. Între 24–30 martie 2003 s-a desfășurat a VII-a ediție, sub coordonarea directorului Ateneului Popular, Valentin Gheorghiță, cu sprijinul Consiliului local, al Primăriei și al Teatrului Municipal. Patru spectacole din București, trei locale. Condițiile improprii ale sălii Ateneului obligă la orientarea către montări mai simple, fără efecte speciale, așa că reprezentațiile găzduite, aici, pun în valoare, cu predilecție jocul actorilor, măiestria unor protagoniști ca Virgil Ogășanu (*Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Teatrul Nottara), George Mihăiță, Virginia Mirea (*Bani din cer* de Ray Cooney, Teatrul de Comedie), Dan Puric, Carmen Ungureanu (*Toujours l'amour*, T.N.B.) și în mod deosebit, Marcel Iureș, secundat de Valeria Seciu și Constantin Drăgănescu (în *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, Teatrul Act). Reprezentații cu săli pline, cu cereri de bilete și invitații peste capacitate, cu mulți tineri atrași de arta aceasta a comunicării directe, dar și de vedetele scenei.

Dar, vorbeam de graniță... Prin centrul orașului, în Piața Unirii, pe axa dintre biserica Sfântul Ioan (1661) și obeliscul creat de Ion Jalea, se spune că a fost linia de demarcație între cele două principate, Moldova și Țara Românească. Pe-acolo sau pe-aproape. Cert este că, știind asta, simți parcă mai pronunțată o demarcație în timp între mentalități. De pildă, splendida ofrandă a unui ofițer din timpul Războiului pentru Independență, maiorul Gheorghe Pastia, de a-și înzestra orașul cu două locașuri de cultură, Teatrul și Ateneul Popular, *exclusiv din averea sa*; câți miliardari de astăzi ar da un ban măcar pentru o zugrăveală? Teatrul – o bijuterie arhitectonică – a fost construit în cinci–șase ani (1908–1913). Deteriorat în 1986 la cutremur, a trebuit să fie închis; a intrat în reparații, prevăzându-se ca ultim termen de finisare anul 2004 – după aproape două decenii de la închidere... Cruntă sfidare a unui gest generos de „luminare prin artă" a unui înaintaș! Teatrul de amatori, care are o tradiție remarcabilă aici – cu premii obținute din 1955 la concursuri pe țară, spectacole ambițioase cu piese de Mihail Sebastian, Al. Mirodan, Mircea Ștefănescu – devine Teatru Popular în 1975 și joacă I.L. Caragiale, Horia Lovinescu, D.R. Popescu, Ion Băieșu, Branislav Nușici. I se atribuie statut profesionist în 1995 și denumirea de Teatru Municipal. Nu se putea încununa o asemenea tradiție fără sprijinul și adeziunea publicului, pe care mi-l închipui legat de teatru și prin alte fire decât cele sporadice și amicale; unde e el acum când joacă artiștii locali? Nu se poate spune că afișul e neglijabil, cu Cehov, Caragiale, Sebastian și Vișniec în repertoriu, dar e și onorat artistic aproximativ, cel puțin cu *Jocul de-a vacanța* pe care l-am văzut eu în februarie, prezentat și acum în zilele „galelor". Celălalt spectacol, cu piesa *Gunoierul* de Mimi Brănescu, e un pretext de comentarii pe motivul „gunoiul e oglinda vieții", din partea unui personaj ce scotocește prin saci de plastic și tomberoane și-și face astfel o idee despre cum trăiesc oamenii, ceea ce e nițel ingenios, nițel ostentativ, jucat de studenți și absolvenți ai UNATC puși pe farse (anunță montarea realizată de un personaj fictiv, fără prenume,

Chirovici, care e de fapt erou în piesă). Mai e teatrul de amatori al Ateneului Popular, numit în glumă „TREI spre ZECE" – spre câți vor mai veni, adică – al cărui spectacol, jucat de elevi, *Capcana* după *Cafeneaua* de Carlo Goldoni, e un exercițiu de pantomimă și mișcare, o arlechinadă acrobatică cu măști și fără, ce ar da o idee despre „Commedia dell'arte". Da, dar acolo se improviza pe situații date, ceea ce nu e cazul aici, cu aproximări și replici fără intonație. Rămâne un demers demn de apreciat pentru efort, un pas către convenție teatrală, sensul și tâlcul ei urmând a se contura după însușirea reflexelor. De altfel, se desfășoară la Focșani și o stagiune teatrală a elevilor de liceu, ceea ce e un semn promițător în chestiune.

Semnalez, în încheiere, prețioasa monografie a unui autor local, Alexandru Deșliu, dedicată actriței Leopoldina Bălănuță, fiică a Vrancei, cu titlul de o delicată sensibilitate: *Dor de Leopoldina.* Prevenit din București, am descoperit-o într-o librărie din oraș. De ce nu și la Ateneul Popular, în zilele galelor? De ce nu și la Teatrul Mic?

Andreea DUMITRU

Pregătirea, mai importantă decât cursa

Așa susține, și cine l-ar contrazice pe maestrul Radu Penciulescu? Poate de aceea e mai greu să scrii despre studenții actori, regizori, scenografi, păpușari, coregrafi decât despre absolvenți ori profesioniști. Mai greu, dar și mai pasionant. UȘILE DESCHISE 2003 ar putea fi comparate foarte bine cu ușile din decorul unui examen de regie având ca temă *Pelicanul* de Strindberg: capricioase, încăpățânate, ba încuiate, ba deschise larg, dar în alt sens decât cel la care te așteptai. Examenele, exercițiile, atelierele, seminariile și expozițiile prezentate de anii I, II, III, plus o avanpremieră în Gala Absolvenților, susținută la Studioul „Casandra", au fost programate strâns, chiar simultan, între 10 și 13 aprilie 2003. Și, ca în fiecare an, spectatorii s-au înghesuit puhoi în săli de curs neîncăpătoare, au îndurat lipsa de aer, fie și pentru un loc în picioare. Mai apoi, au trebuit să ghicească rolurile și numele viitorilor artiști după ureche, foile cu distribuții fiind rare. E tot ce i s-ar putea reproșa staff-ului puțin numeros, cu atât mai indispensabil, format din studenți-teatrologi, organizatorii consacrați ai UȘILOR DESCHISE.

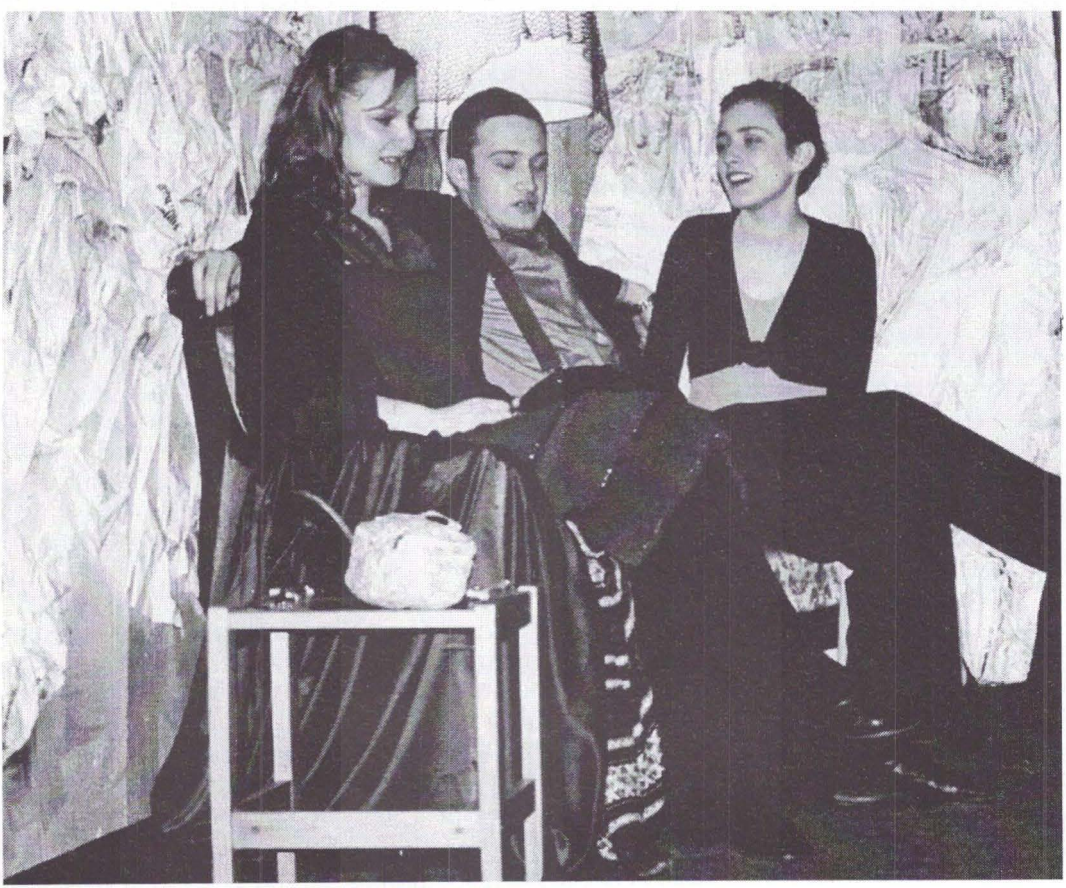
Important e tabloul general – starea de spirit, nivelul de pregătire oferit de școală. Pentru că, țineți cont, publicul covârșitor al evenimentului e format din liceeni care se visează actori. Pasionantă este însă și depistarea unor autentice talente, promisiunea unor vedete, a unor mari cariere. Pariurile rămân, totuși, riscante pentru că, în ansamblu, peisajul etalat pare inegal. Mai ales la actorie, unde studenții nu mai poartă marca X, lucrând cu profesori diferiți, în funcție de modul și semestru. De aproape, firește, se remarcă unul–două profiluri interesante, de urmărit pe viitor. Pentru exemplificare, iată o agendă personală a UȘILOR DESCHISE:

Interes. Coupé: *Cerere în căsătorie* și *Ursul* de A.P. Cehov, atelier la anul II de actorie, clasa prof. univ. dr. Gelu Colceag, secundat de Valentin Potrivitu. În prima

parte, o revelație: Iulia Lumânare. Toți cei trei interpreți au lucrat, de altfel, cu atenție: se privesc în ochi, își evaluează reacțiile. Se simt punctele nodale ale traseului, se simte bucuria jocului și a răspunsului în public. Din păcate, pe alocuri, sunt prezente accesoriile tradiționale ale „jocului de institut": venele umflate la tâmple, tremurul nestăpânit al mâinilor, semnele marilor emoții!

Debusolare. Actul I din *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki. Același profesor de an, Gelu Colceag, alți studenți și alt asistent: Andreea Vulpe. Unul dintre obiectivele anunțate: construirea relațiilor între personaje. Rezultatul nu e prea elocvent: senzație de figurație chiar în rolurile principale. O sâcâitoare lipsă de motivație, de energie, de concentrare. Supralicitarea unor găselnițe (alura de Adriano Celentano a lui *Prohor*). Și totuși, rețin două apariții mai bine mobilizate interior: Pavel Bârsan (*Pavel*) și Simona Ghiță (*Natalia*).

Atmosferă. *Pelicanul* de August Strindberg, atelier de regie susținut de Alexandru Mihail, student în anul II la clasa profesorilor Tudor Mărăscu și Mihai Manolescu. De la costumele și decorul realizate de Anca Marcu la jocul actoricesc voit teatral, dar nu în exces, totul pare gândit în detaliu și deschide calea unui spectacol împlinit. Valsul care ilustrează, obsedant, „efectele speciale" induc în mod subtil starea de neliniște – între coșmarul oniric și



Ana MACOVEI, Mihai BENDEAC și Anca CERNEA.

coșmarul realității – nelipsită din dramele lui Strindberg. Ana Macovei (*Mama*, rol nu tocmai la îndemână pentru o studentă de anul II), Mihai Bendeac și, din nou, Pavel Bârsan sunt trei tineri nu doar frumoși, ci și talentați, interesanți, cu magnetism scenic.

Sobrietate. Din nou, Strindberg, dar *Tatăl*, în regia lui Titus Scurt, coleg de generație cu Alexandru Mihail. Lectură onestă, în scenografia fluidă, alb-negru, a Magdalenei Ciubotariu. O regăsesc pe Iulia Lumânare, alături de Mihai Bendeac. Acesta pare să dețină toate atuurile unui viitor actor de linia întâi: voce, prezență, firesc, dar și un ușor, corectabil, cabotinism.

Inventivitate. Radu Grigore, anul III regie, clasa prof. asoc. Cornel Todea, se anunță de pe acum în tagma ludicilor. Exercițiul pe care îl propune, secvențe din *Visul unei nopți de vară*, dă sens ecuației inventivitate-simplitate. Aruncă o privire proaspătă, dezinhibată asupra scenelor clasice. Spectatorii râd contaminați de buna dispoziție a actorilor, de zvâcul pe care îl imprimă mișcării scenice, replicilor cam turuite. *Puck* e interpretat de un cuplu jucăuș, bine sudat: Bogdan Cotleț și Irina Velcescu. Din câteva rânduri rostite, Adina Andrei (*Zâna*), studentă în anul III, ne convinge de talentul pe care și-l exploatează, de altfel, și la Teatrul Municipal din Focșani. Și Simona Ghiță (*Hermia*) e mai implicată aici, iar Costina Ciuciulică (*Helena*) face uz cu ironie de sex-appeal.

Zigzag. *Regele Lear* de Shakespere e opțiunea lui Traian Șoimu, anul III regie, clasa prof. univ. dr. Alexa Visarion. Poate și distribuirea unor actori din școli, promoții și ani de studiu diferiți poartă vina *malentendu*-ului scenic. Regizorul pare indecis între interpretarea logică, distanțată a textului (vezi fiicele regelui) și cea dezvoltată de Iulian Postelnicu (*Lear*), absolvent de UNATC în 2002. Acesta *de*construiește rolul cu nonșalanță, într-un mod original, prea afișat, însă, ca o uniformă.

Ar mai fi de amintit că, de-a lungul celor patru zile, ușile sălii generoase de la etajul I, numită, *in memoriam*, „Ileana Berlogea", au rămas deschise pentru o importantă și plină de surprize expoziție de scenografie. Chiar dacă secția de specialitate, recent înființată la UNATC, face concurență Facultății de Arte Plastice, câțiva dintre studenții pregătiți de Viorica Petrovici, Ștefania Cenean, Puiu Antemir, Ștefan Caragiu lucrează deja în teatrele profesioniste.

Revenind asupra problemei de fond, observ că UȘILE DESCHISE sunt necesare. Dacă evenimentul ilustrează modul în care se predă și se însușește arta actorului la UNATC, ar fi timpul ca mitul superbei școli românești de teatru să se clatine pentru a face loc situației reale: un chip mai șifonat, dar reflectând divergențele, problemele, iritările pe care le traversează. Oferta Facultății de Teatru, după cum reiese din broșura editată pentru UȘILE DESCHISE, spune multe în acest sens. Corpul profesoral nu mai e cel de acum zece ani, de pildă. Numărul mare de cadre didactice îl influențează pe cel tot mai mare de candidați admiși și, prin urmare, calitatea învățământului. E limpede că destui studenți nu au, judecând după nivelul actual, prea multe șanse pe o piață teatrală haotică. În privința tinerilor promițători, ar trebui să dea de gândit aplecarea unora dintre ei spre jocul dilatat în exces, în fața unui public care nu mai e dispus să-și cenzureze reacțiile. Tentația de a copia jocul maeștrilor, plăcerea de „a trage la public" sunt probleme pe care numai școala le poate rezolva. Frapează, însă, și mai neplăcut, atitudinea neglijentă, civilă, ticurile verbale diurne. Ecourile vulgare ale străzii răzbat tot mai pregnant în spațiul teatral. Ar trebui să ne obișnuim cu ele?

OPERĂ . DANS

Luminița VARTOLOMEI

Dubla viață de după moarte

O tehnică minimalistă de construcție a discursului, utilizând din lexicul modern numai vocabule *alese* (adică în egală măsură frumoase și pline de forță, elegante și expresive – lucru tot mai rar într-o vreme când vulgaritatea și obscenitățile se infiltrează în artă cu pretenția unei legitimități nu tocmai justificate estetic!) și *articulate* într-o sintaxă nu doar coerentă, determinată de o solidă logică interioară a topicii, dar și stilistic unitară, plasează cel mai recent demers coregrafic al Vavei Ștefănescu pe locul privilegiat al împlinirii unor făgăduieli anunțate, rând pe rând, în aproape toate creațiile anterioare ale acestei talentate artiste. În fericita ei evoluție și-a spus desigur cuvântul repetata colaborare cu un regizor și scriitor de talia lui Mihai Măniuțiu, capabil deopotrivă să materializeze scenic (într-o lectură întotdeauna personală) textele altor autori (chiar și când ele sunt niște biete librete de operă – vezi *Pescuitorii de perle*, pe scena lirică bucureșteană) sau să creeze el însuși noi texte, spre a fi tipărite (zece volume i-au apărut deja!) ori – ca în cazul de față – jucate.

Judecând după notele pregătitoare pentru scenariul spectacolului *16 lecții despre dezastrele amorului carnal* – cu parcimonie publicate în excelentul caiet-program al Teatrului de Balet „Oleg Danovski" din Constanța –, ar fi vorba aici de un act mai degrabă poetic decât dramaturgic; în realitate, însă, expresia poetică (direct inspiratoare pentru mișcarea coregrafică în sine) îmbracă o tramă extrem de explicită, chiar dacă – după opinia mea – fără nici o legătură cu titlul propus: dezastrele există, lecțiile despre ele așișderea, și probabil că sunt chiar 16 la număr (nu le-am ținut socoteala...), numai amorul carnal e ca și inexistent, căci unica lui prezență – abia sugerată – e repede ascunsă privirilor sub un fel de giulgiu. Nu sub semnul lui Eros, ci sub acela al lui Thanatos mi se pare a fi așezată povestea imaginată de Mihai Măniuțiu... E vorba, în esență, de dubla viață de după moarte: a femeii plecate și a bărbatului rămas. Un același Purgatoriu (chiar dacă decorul și luminile – superbe! – concepute tot de către scenaristul-regizor, indică cu claritate Grădina Raiului) cuprinde singurătățile ambilor eroi (întruchipați de balerina Aliss Tarcea și de actorul Marian Râlea); amintirea îmbracă haina visului, iluziei sau fantasmei, timpul este suspendat, iar, în cele din urmă, spectatorul descoperă faptul că realitatea a fost comprimată în prea scurtul răgaz dintre două țigări ale unui fumător înrăit. Însăși muzica (piese de anonimi medievali, alternând cu *fado*-uri portugheze) aleasă (presupun că tot de către Mihai Măniuțiu) e menită să contureze un univers contradictoriu și nefamiliar (cel puțin pentru publicul nostru), în care litania rostită mai întâi de balerina Felicia Șerbănescu (cu emoționantă disperare) și apoi de actorul Marian Râlea (într-un fel de coșmar mai curând bahic decât provocat de durerea epuizantă) lasă spectatorilor libertatea unei interpretări personale; singură *Cântarea cântărilor* din final readuce publicul la banala realitate, în care limba este înțeleasă, dar magia trăirii a dispărut.

Completează trio-ul creatorilor acestui spectacol (ca și al altora, anterioare) scenografa și pictorița Iuliana Vâlsan, căreia i se datorează (de astă dată numai) costumele (bine armonizate între ele, în ceea ce privește fantezia liniei, culorii și tipului de material din care sunt croite); schimbate la vedere (ba chiar pe mișcare scenică efectivă!), ele ilustrează nu atât caracterele personajelor, cât stările lor de spirit.

De la imobilitate și echilibru la zbatere și prăbușire, coregrafa Vava Ștefănescu descrie un traseu mereu reiterat, cu frecvente rupturi de tempo; între cădere și înălțare, elementele repetitive ale microstructurilor independente ce se dezvoltă concomitent coagulează arareori în sincronie (și niciodată în simetrie) de grup. Este motivul pentru care spectatorul antrenat (mai mult sau chiar numai) în receptarea baletului academic (unde simultaneitatea mai multor acțiuni coregrafice distincte cu importanță egală nici nu există) se simte depășit de complexitatea aparent haotică a mișcării, pe care n-o poate percepe global drept opera de artă organică, riguros constituită, care este în realitate. De altfel, e evident faptul că va mai curge multă apă pe Dâmbovița noastră până când publicul baletelor contemporane va câștiga capacitatea de a le putea gusta pe deplin și de a le aprecia la justa lor valoare... Deocamdată, nici măcar la rapelurile din arsenalul clasic al genului (precum turnantele de salturi masculine de diverse tipuri) sala arhiplină a Teatrului „Odeon" n-a reacționat prin tradiționalele aplauze la scenă deschisă; cât despre proba de virtuozitate a diagonalei de expresie modernă pe care Aliss Tarcea o execută (nu o dată, ci de două ori!), ea trebuie să fi trecut cu totul neobservată, deși gradul său de dificultate era cel puțin egal cu acela al diverselor figuri coregrafice pe *pointes* care fac deliciul spectatorilor asidui ai baletului academic.

Alte câteva momente de mare interes artistic ar fi meritat ovații: duetele actorului Marian Râlea (excelent în postura de *porteur,* cu prize sigure și degajate, ce l-ar fi umplut de invidie pe oricare balerin de meserie) cu Felicia Șerbănescu, cu Aliss Tarcea și (mai ales acela) cu Florica Turcu, precum și evoluția plină de grație tipic feminină a *Travestitului.* Din păcate, cum în spectacolele de balet contemporan nu se obișnuiește să se facă publică distribuția rolurilor (ca în baletul clasic, unde personajele sunt definite adesea până și prin nume, nu numai prin funcția deținută în acțiune!), nu știu dacă interpretul respectiv era Cosmin Vlad sau Oleg Ungureanu... Iar cu balerinele situația e și mai complicată, căci în afara celor trei pe care le-am numit până acum mai figurează pe afiș încă patru (Mădălina Dan, Simona Costea, Melinda Vereș și Eliza Popa).

Poate părea ciudat, dar, dincolo de toate cele elogiate până acum, am păstrat în memorie privirea Alissei Tarcea – când nedumerită, când îndurerată și când goală, incredibil de fixă, la infinit, fără clipire –, ce mi-a transmis o emoție la fel de intensă ca și dansul prin care (de obicei exclusiv) se exprimă sufletul acestei remarcabile artiste. Și m-am gândit, din nou, cât de mare este forța Teatrului de Balet „Oleg Danovski", dacă – având mai mulți soliști de asemenea calitate, dar și un manager pe măsură (dr. Ana Maria Munteanu) – își poate îngădui să monteze un astfel de spectacol și să-l și poarte în turneu, la București, a treia zi de la premiera lui de la Constanța!

Teatrul de Balet „Oleg Danovski", Constanța – 16 lecții despre dezastrele amorului carnal. **Scenariul, regia, decorurile și luminile: Mihai Măniuțiu. Coregafia: Vava Ștefănescu. Costumele: Iuliana Vâslan. Cu: actorul Marian Râlea și balerinii Alice Tarcea, Felicia Șerbănescu, Florica Turcu, Mădălina Dan, Simona Costea, Melinda Vereș, Eliza Popa, Cosmin Vlad și Oleg Ungureanu.**

Cine râde mai bine...

Duminică seara, în 23 martie, la Opera Națională din București a fost sărbătoare: după multe, foarte multe decenii, aici s-a jucat din nou capodopera finală a lui Verdi. Eveniment care mă determină să vorbesc, acum, mai întâi despre acel *Falstaff* lansat cu trei luni înainte, la Opera din Brașov, peste două decenii de la anterioara lui premieră românească, pe scena Operei Române din Cluj. Atunci, în 1983, ca și acum, momentul era aniversar, căci ultima operă verdiană a văzut pentru prima dată luminile rampei – la Scala din Milano – la 9 februarie 1893...

Dar nu numai coincidența aniversării verdiene cu aceea a Operei brașovene însăși (înființată cu jumătate de veac în urmă) l-a determinat pe directorul Cristian Mihăilescu să aleagă *Falstaff,* ci și perspectiva unui important turneu prin Austria și Germania, lung de cinci săptămâni, aflat încă în desfășurare la ora când scriu aceste rânduri și prezentând o incitantă particularitate, prin faptul că propune spectatorilor două opere italiene inspirate din creația lui William Shakespeare, ambele de mare valoare și ambele destul de rar montate, înfățișând cele două fețe ale dramaturgului englez: cea care plânge, în *Romeo și Julieta* de Vincenzo Bellini, și cea care râde, în *Falstaff* de Giuseppe Verdi.

Verdi însuși își dezvăluie în *Falstaff* chipul surâzător, ignorat până atunci de către admiratorii neîntrecutului tragedian care se arătase a fi o viață-ntreagă. Și nu trebuie să uităm uriașul rol pe care l-a avut, în această revelație, Arrigo Boito – care nu numai că i-a oferit compozitorului un savuros *libret de comedie* (extras din *Nevestele vesele din Windsor* și *Henric al IV-lea*), dar l-a și convins să accepte riscantul *pariu cu comedia,* pierdut de către Verdi la începuturile carierei lui, în 1840, când opera sa *O zi de domnie* cunoștea o categorică (și definitivă!) cădere.

Ducând și mai departe incursiunea în universul shakespearian, Cristian Mihăilescu transformă ultimul tablou al operei lui Verdi într-un *sui-generis Vis în*

noaptea miezului de vară: bufoneria translează astfel în feerie, chiar dacă, așa cum afirmă personajele în celebra fugă finală (singurul moment al operei – nu întâmplător! – cântat în limba română): *„Totul a fost o glumă"*. Până atunci, însă, regizorul își bombardează publicul cu gaguri, dintr-un arsenal inepuizabil și mereu îmbogățit prin forarea după filoanele ascunse în chiar substanța muzicală a operei, nu doar în aceea dramaturgică a libretului; de la tehnicile *commediei dell'arte* și până la acelea ale circului, nimic nu scapă neexploatat spiritului iscoditor al acestui artist, aflat în permanentă competiție cu sine însuși încă de la neuitatul său *Bărbier din Sevilla* (montat în 1988 pe scena aceluiași teatru brașovean și pe care și bucureștenii au avut ocazia să-l urmărească, în cadrul Festivalului „Enescu").

În jocul astfel condus, se prind deopotrivă dirijorul Dorel Munteanu (cu o implicare autoritară și totodată sensibilă în specularea frumuseții și umorului muzicii), scenografa Rodica Garștea (cu un decor deopotrivă ingenios și generator de haz, cu costume în egală măsură atrăgătoare din punct de vedere plastic și sugestive pentru definirea personajelor, dar și cu o recuzită extrem de bogată și de surprinzătoare prin forma sau dimensiunea feluritelor sale obiecte), coregrafa Nermina Damian (cu o mișcare scenică pe cât de firească, pe atât de elegant expresivă), maestrul de cor Mircea Oros, maeștrii de lumini Mariana David și (nu în ultimul rând!) Ion Cotârlă – invitat (de la Opera Națională din București) pentru a adăuga un plus de strălucire (la propriu și la figurat!) acestui spectacol de excepție.

Cât despre soliști, ei îl au în frunte, ca interpret al rolului titular, pe același admirabil cântăreț care în 1988 îl întruchipa pe *Bărbierul din Sevilla*: Mugur Curelaru. Lui îi urmează îndeaproape Valentin Marele și Ioana Mărgărit (*soții Ford*), Mirela Zafiri și Gabriela Hazarian (*Nannetta* și, respectiv, *Mrs. Page*), Cristina Soreanu (în rolul lui *Mrs. Quickly*), Alexandru Petrescu și Gabriel Oană (*Bardolfo* și *Pistola*), Călin Brătescu și Marius Manea (*Fenton* și *Dr. Cajus*). Dar aceasta este doar distribuția premierei din 26 ianuarie; alți... cinsprezece artiști asigură cele două, trei sau chiar patru variante posibile pentru fiecare rol, iar Marius Manea poate interpreta, alternativ, două personaje.

Cu o asemenea trupă și cu o asemenea montare, nu mă-ndoiesc de succesul pe care Opera din Brașov îl va repurta în Austria și Germania...

Rămâne să vedem însă dacă nu cumva morala operei *Falstaff*, tradusă prin zicala românească „Cine râde la urmă râde mai bine", se va aplica și în cazul Operei Naționale din București, unde capodopera verdiană a fost lansată acum, în montarea aceluiași regizor: Cristian Mihăilescu.

Titlul: *Falstaff*. Compozitorul: Giuseppe Verdi. Libretistul: Arrigo Boito. Data premierei: 26 ianuarie 2003. Teatrul: Opera din Brașov. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Rodica Garștea. Mișcarea scenică: Nermina Damian. Conducerea muzicală: Dorel Munteanu.

...Și cine râde la urmă

Nu cunosc un alt caz în care același regizor să fi fost invitat să monteze, pe două scene lirice, același titlu, la un interval atât de scurt: doar 36 de ore au despărțit premiera brașoveană de prima repetiție bucureșteană cu *Falstaff*-ul lui Cristian Mihăilescu. Într-o asemenea situație, era de așteptat – firește – ca spectacolele în cauză să semene ca două picături de apă, căci nici bunul

Dumnezeu nu-i poate cere unui artist să-și schimbe radical, de la o zi la alta, punctul de vedere propriu, constituit în legătură cu o operă asupra căreia a zăbovit vreme îndelungată (luni, dacă nu chiar ani!), spre a o studia, aprofunda și interpreta în chip personal...

Cu toate acestea, cu un suprem efort de imaginație, Cristian Mihăilescu a ținut să-și individualizeze cât mai pregnant cele două montări, dincolo de inspirația detaliilor particulare pe care i-a furnizat-o colaborarea cu o altă echipă de realizatori și de interpreți.

Bineînțeles că elementul cel mai consistent în această relație l-a constituit reîntâlnirea regizorului cu scenografa Viorica Petrovici, într-un tandem ce reeditează frumoasele (și numeroasele!) succese anterioare ale acestor personalități artistice puternice și originale, dar situate – cumva – pe aceeași lungime de undă în ceea ce privește atât înțelegerea spectacolului de operă în general, cât și interpretarea creatoare a diferitelor partituri abordate până acum. Este suficient să citez aici cele două remarcabile invenții ale montării bucureștene: schimbarea decorului între primele tablouri (rularea pardoselii hanului, dezvăluind niște grămezi amorfe din care va crește, sub ochii publicului, vegetația grădinii) și tușa feerică a tabloului final (diafane fâșpturi plutind aievea prin aer, la mare înălțime deasupra scenei – așa cum numai la Opera Mare din Paris, în baletul *Silfidele*, am mai văzut cândva).

Sever BARNEA

La rândul ei, Mădălina Slăteanu-Bulgaru i-a oferit regizorului o substanțială gamă de atitudini și gesturi coregrafice, create în stilul epocii lui Shakespeare și în spiritul muzicii lui Verdi, dar îmbibate totodată de sugestii contemporane pline de haz. Adoptându-le cu o naturalețe și o grație comparabile cu acelea ale unor veritabili profesioniști ai dansului, Adriana Alexandru (*Mrs. Quickly)*, Roxana Briban (*Alice Ford*), Sever Barnea (*Falstaff*), Ștefan Ignat (*Ford*), Florin Diaconescu (*Cajus*), Oana Andra (*Meg Page*), Valentin Racoveanu (*Bardolfo*), Paul Basacopol (*Pistola*), Marian Someșan (*Fenton*) și Rodica Ocheșeanu (*Nannetta*) – pe care i-am enumerat aici în ordinea preferințelor mele, stabilite în funcție de performanțele lor vocale și actoricești, raportate la amploarea, complexitatea și dificultatea rolurilor respective

– își diversifică paleta scenic-interpretativă, considerabil îmbogățită în registrul comic (și nu numai!) prin lucrul cu acest desăvârșit profesor de artă a interpretului liric care este Cristian Mihăilescu. Din păcate, în ceea ce privește factorul vizual distribuția bucureșteană este întrecută de cea brașoveană grație unei mai evidente (și contaminante pentru public) bucurii a jocului, iar sub raport sonor numai Adriana Alexandru și Roxana Briban își depășesc „rivalele", ceilalți cântăreți fiind fie egalați, fie depășiți (unii, cu mult!) de către corespondenții lor de la Opera din Brașov...

Desigur, orchestra bucureșteană este superioară (atât numeric, cât și ca înzestrare instrumentală) aceleia brașovene, iar conducerea muzicală a asigurat o coeziune de invidiat între fosă și scenă (inclusiv în densul final al operei, unde și corul pregătit de către Stelian Olariu și-a spus cu autoritate cuvântul): numai în privința menajării acelor glasuri ce nu pot răzbate întotdeauna peste obstacolele pe care le ridică uneori acompaniamentul, tânărul și talentatul dirijor Adrian Morar mai are a retușa câte ceva.

Pentru publicul bucureștean, obișnuit mai mult să asculte decât să privească, solicitarea intensă la care îl supune desfășurarea scenică a acestui *Falstaff* constituie o binevenită provocare, în demersul de modificare a însăși percepției spectacolului de operă comică; de măsura în care iubitorii genului se vor dovedi capabili să iasă din obișnuita pasivitate și să se lase implicați – până la hohotul de râs, necenzurat – în universul burlesc pe care, laolaltă, îl constituie libretul, partitura și întruparea lor scenică, depinde nu numai soarta montării lui Cristian Mihăilescu, ci și viitorul repertoriului Operei Naționale, atât de sărac încă în titluri de **asemenea** factură. De **teatru** muzical, adică...

Titlul: Falstaff. **Compozitorul: Giuseppe Verdi. Libretistul: Arrigo Boito. Data premierei: 23 martie 2003. Teatrul: Opera Națională din București. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Viorica Petrovici. Mișcarea scenică: Mădălina Slăteanu-Bulgaru. Conducerea muzicală: Adrian Morar.**

Claudia LIPAN

Ascultă, fiul meu, tăcerea...

Cinci actori și o balerină. Așa începea o nouă seară de *Dans la Odeon.* Cei cinci erau Oana Ștefănescu, Liana Mărgineanu, Ana Maria Moldovan, Dimitri Bogomaz și Ionuț Kivu, iar balerina, Monica Alexandra Petrica. Deși lipsit în mare parte de strălucire, cu excepția momentelor coregrafice, *Fecioara și moartea*, cum s-a numit prima parte a spectacolului, a adus în prim plan fragilitatea ființei plăpânde, dezorientate, singuratice, integrată în grup și în final expulzată. Aflate între două lumi paralele, aparent asemănătoare, dar purtând fiecare o altă imagine în memoria celor care sălășluiesc într-însele, ființele solitare și cele colective comunică și se resping în aceeași măsură. La început din curiozitate, apoi din interes, solitarul este primit în mijlocul grupului. După schimbul reciproc de trăiri (în care acțiunea se desfășoară ca într-un film vechi din anii '40), după ce solitarul câștigă valori ce aparțin grupului (până la iubirea celui de lângă el), începe dezintegrarea. Întoarcerea la ce îi aparține. Simțindu-se din nou neglijată, jignită de noua stare acumulată, ființa își pierde controlul și acționează în mod criminal, fără prejudecăți, asupra celor care i s-au împotrivit. Urmând sfaturile

coregrafului Ion Tugearu, Monica Petrică își ajută total colegii din teatru, ceva mai puțin implicați într-ale dansului, și reușește să dea culoare unui fragment anost. Acoperit cu masca tragicului, chipul expresiv al balerinei estompează prea intensa înverșunare a grupului celor cinci. Surprinsă de remușcări, ființa se supune și își așteaptă verdictul dat de instanța care posedă amintirile ce încarcă o conștiință nespălată. Pata coboară în suflet și îl face să-și spele rușinea în fața unei judecăți deloc ferite de privirile spectatorului. Soluția bizară aleasă de solitar în loc să-l ușureze, îl încarcă de remușcări. Fragmentele alese din Franz Schubert înlesnesc apariția momentului la care și cea mai necugetată minte visează – *iertarea.* Iertarea care vine în urmă și ușurează pedeapsa. Iertare din spatele unei uși izolate din care țâșnește – neprevăzut – lumina.

Palladio, al doilea moment precizat pe afiș, ne acomodează cu muzica unui compozitor englez: Karl Jenkins. Înconjurați de un minunat grup de opt balerine, protagoniștii sunt prim-soliștii Operei Naționale din București – Corina Dumitrescu și Matei Ovidiu Iancu. Ei readuc în memorie mănunchiul de planuri presărate între doi oameni care încep treptat să se cunoască. Apropierea umană în suferință, în bucurie și relaxare, în constrângeri și ușurătate, se dezvăluie în mișcările acestor talentați dansatori fără uz de fals; așa cum apare ea, dintr-o dată! Primăvăratice, cu freamăt de neastâmpăr, țâșnesc energic înlăuntrul momentelor de calm în iubire, cu pulsații încordate sau descătușate ce aduc la rampă tematica disimulării în mulțime. Coregrafia semnată de Mihai Babușca închipuie constrângerea ordinii sau înghesuielii în care ne rânduim și alegem să rămânem. Ipostaza în care ne ferim corpurile să nu se lovească unul de celălalt, ori le lăsăm să meargă alături.

În spatele agitației obișnuite, în om crește atemporal o liniște de care are nevoie, o privire înapoi la fiecare capăt de drum, o siguranță și o revenire la simplitatea lucrurilor mărunte, la gestul pe care va pune atât de mult preț coregrafia ultimului moment din spectacol, numit *Revelație.*

„Ascultă, fiul meu, tăcerea..." ne spune tuturor Gelu Nițu, iar fiul – Răzvan Mazilu – nu numai că ascultă, dar poate să și interpreteze în mișcare bucuria oferită de licărul tăcerii din om. Iar *noul om*, astfel înzestrat cu tăcere, se bucură de viață, de lumină, de o imensă bogăție neștiută, nevăzută... Născut în tăcere, fiul este lăsat în lumea (uneori gălăgioasă) din care pornește la drum. Încărcat cu bulz de bucurie și de lacrimi, omul primenește simțurile și le schimbă. Nu cred că ar fi fost mai bună alegerea lui Ion Tugearu decât aceea de a-l lăsa pur și simplu pe Răzvan Mazilu să transmită unei săli întregi poezia recitată de actorul Gelu Nițu și transpusă pe muzică de Corneliu Cezar. O muzică superbă, ruptă parcă din simfonia *Anotimpurilor* lui Tudor Gheorghe. Culoare trasate de lumina unui reflector, o frânghie pe care ființa urcă încet o scară tainică, iată unghiul redus al furnicarului. Purtând un fel de crinolină din pânză transparentă, ușoară, Răzvan Mazilu se mișcă așa cum numai el știe să facă, cooptând vibrația ca pe singura ieșire din labirint, ca particularizare a dansului, a gesticulației; privindu-l, este asemeni stropului de apă în mare, asemeni firului de tină contopit cu venirea și plecarea omului din lume. Vibrația pentru izbândă, pentru greșeală, pentru copil, om, floare și tot. Apoteoza nobleței (în special) și (în general) a unui spectacol gândit frumos.

Teatrul Odeon – Dans la Odeon: Fecioara și moartea, **coregrafia Ioan Tugearu. Muzica: Franz Schubert. Cu: Liana Mărgineanu, Oana Ștefănescu, Ana Maria Moldovan, Dimitri Bogomaz, Ionuț Kivu. Dansează: Monica Alexandra Petrica;** ***Palladio*****, coregrafia Mihai Babușca. Muzica: Karl Jenkins. Dansează: Corina Dumitrescu, Matei Ovidiu Iancu, Loredana Salaoru, Oana Popescu, Gabriela Popovici, Silvia Rotaru, Georgiana Stroe, Adela Crăciun, Cristina Tătulescu, Monica Belarie,** ***„Revelație"*****, coregrafia Ion Tugearu. Muzica: Corneliu Cezar. Cu: Gelu Nițu. Dansează: Răzvan Mazilu.**

NOI ÎN LUME

Claudia LIPAN

Eu mă duc, dar dacă vrei, mai stau!

Mă informasem bine înaintea spectacolului *Je m'en vais*, știam că avusese un traiect european alături de care este greu să ții pasul. După ce pierdusem vreo două (și acelea extrem de rare) ieșiri la rampă autohtonă (deși conceput încă de prin 1997), nimerisem din grabă în altă sală a Naționalului în care urma să se joace. Am răsuflat, așadar, ușurată când m-am așezat pe scaunul cel bun...

Inițial, spectacolul pus în scenă de canadianul Marc Doré pare mai degrabă un amestec de pantomimă și teatru clovnesc. Ceea ce e departe de adevăr. Dincolo de rotița care învârte jovialitatea copilărească a acestor clovni, se așază treptat bucuria de a trece prin tainele ascunse în doi oameni obișnuiți. Și așa cum suntem toți, dorința de a simți aproape, de a evada, de a ne arăta sau de a ne feri, face parte dintr-un alfabet universal valabil. Neputința de exprimare ne transformă uneori în mod duplicitar. La fel cum se întâmplă în piesă: cele două personaje nu își găsesc locul, se foiesc inventând situații reale, complicate, cu propuneri de soluții, de fapt, mult prea facile. Își creează propria ordine fictivă, deși, ca persoane individuale, se află într-o continuă agitație interioară. Și cât de mult poate spune un om căruia nu i se recunoaște libertatea! Plin de prospețime, el se așază frumos în fața primului interesat să-l asculte și se povestește pe sine de-a fir a păr. Simulacrul de care a dat dovadă până atunci nu-i mai este de folos. Ușile lui ascunse se deschid în mod necomplicat.

Jocul de-a iluzia continuă sub forma micilor inserții rupte din realitate, atunci când artificiul poate violenta curiozitatea spectatorului la prestație. Când devin reale, cuvintele, gesturile, simțurile și dorințele interpretului nu-i mai aparțin. Ele fac parte din identificarea fiecăruia, de cele mai multe ori, cu aceleași coduri afective ca ale actorilor.

Interpreții care transmit aceste semnale fragile sunt Oana Pellea și Sandu Mihai Gruia. Personajele lor reconstruiesc la început în ipostază utopică, apoi meditativ, în universul plin de surprize (în fapt, banale situații de viață) în care se află. Intermediari în ochii celor ce îi privesc, acești minunați actori inspiră și expiră o mică posibilitate ca oamenii (poate chiar cei care îi privesc) să se uite în oglindă. Și să vadă acolo, discret, ceea ce îi face speciali. Resursele cu care Marc Doré împreună cu cei doi actori au realizat piesa sunt mai mult decât improvizație scenică. Există într-un spectacol reușit acel „ceva" care îl ajută să fie și un pic prețios. Mă gândesc ce anume poate fi în cazul spectacolului *Je m'en vais.* Mi-ar fi greu să vorbesc de bucuria, încrederea, fragilitatea care apar pe chipul Oanei Pellea, fără să nu observ jocul natural, cu farmec imprevizibil al lui Sandu Gruia; sau să încerc să descriu atitudinea ludică, provocarea și masca nealterată a sufletului căutată de actriță, sub privirile expresive, imaginația și îmbinarea perfectă de sobrietate și comic a corespondentului său. Mă voi gândi doar la ce rămâne în memorie, la efectul catarctic al eseului despre om, la „clipa cea repede" de care ne mai lepădăm uneori, la plecarea sau șederea din care facem parte. Oriunde ne-am afla. Chiar dacă Oana Pellea și Sandu Gruia ne spun asta în limba franceză. Și nu știu de ce, dar, privindu-i, mă gândesc la cât de fragili suntem când mai picură peste noi stropul unui mic spectacol ca acesta. Făcut cu suflet și dăruit din suflet.

Teatrul Național București – Je m'en vais **de Marc Doré. Cu: Oana Pellea și Sandu Mihai Gruia. Data reprezentației: 7 mai 2003.**

Irina IONESCU

Calea diplomației culturale

Despre *managementul artistic* românesc – dacă acceptăm folosirea termenului într-un sistem în mare parte centralizat și pe o piață care nu funcționează tocmai liber – nu avem prilejul să scriem foarte des, motiv pentru care orice nouă tentativă de profesionalism în domeniu merită a fi semnalată.

De această dată, ocazia ne este oferită de Fundația Enciclopedică *Amza Pellea*, care a inițiat programul *CENART* (Centrul Național de Acțiune Artistică), un program foarte ambițios ce-și propune „producerea, promovarea și difuzarea unor valori artistice și culturale românești, reprezentative în circuitul european și mondial, dar și prezentarea unor valori internaționale similare, în România". Sunt vizate în principal artele spectacolului, dar nu sunt excluse nici televiziunea, filmul sau artele plastice. Scopuri clar definite, potrivite pentru orice proiect clasic de schimburi culturale, care nu au cum să nu arate bine pe hârtie, și care pot fi diferențiate doar prin rezultate practice.

Echipa *CENART* (producător Ilarian Ștefănescu) pare însă că știe și vrea să meargă la sigur, demonstrând din plin că ***hic sunt leones.*** Programul a debutat, astfel, în forță, cu un festival semnat **DAN PURIC,** alegere deja verificată și confirmată de gustul public, care nu putea aduce cu sine decât garanția succesului final. Patru show-uri greu de încadrat în scheme fixe, dată fiind complexitatea mijloacelor de expresie artistică adoptate și, mai ales, datorită redefinirii unor termeni precum *teatralitate* și *dramaturgie,* pe care îi propun. Producții de înaltă ținută, care mizează pe un limbaj scenic nelimitat lingvistic și care – s-a dovedit deja prin prezența lor la numeroase festivaluri internaționale – pot fi trimise cu foarte multă ușurință și siguranță, *la export*.

Fără a subestima vreo clipă seriozitatea, bunele intenții și motivațiile echipei *CENART*, nu pot să nu mă gândesc totuși la precedentele inițiative în materie de *management și marketing artistic* ***made in Romania.*** Nu puține au fost proiectele/companiile/teatrele tinere și independente care, deși lansate cu surle și trâmbițe, s-au dovedit la scurt timp după aceea simple baloane de săpun. Pariul devine astfel – în condițiile în care nu putem vorbi sub nici o formă la noi despre ***toujours l'amour*** între prioritățile financiare ale statului, interesul sectorului privat și valorile artistice – consecvența și longevitatea demersului inițiat.

Propunerea în cazul de față capătă oricum, fiind vorba de un „circuit mondial", conotații mult mai speciale, putându-se constitui în funcție de coerența, susținerea și eficiența strategiei adoptate, într-un veritabil demers diplomatic. Reușita ei, pe care sincer ne-o dorim, ar fi într-adevăr materializarea unui ***vis*** de revenire la normalitate.

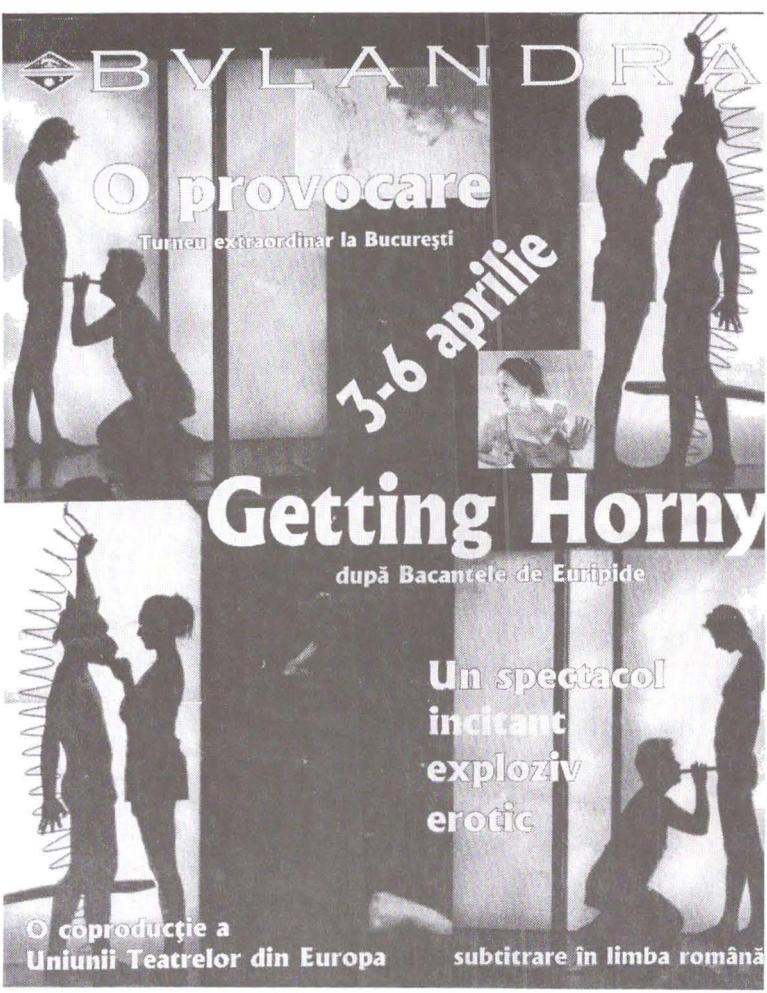
N-AU VIZITAT

Andreea DUMITRU

Recycle bin... european

Recunosc că, la fel ca oricare alt tânăr „corupt" de civilizația imaginilor, mi-am lăsat fantezia să zburde la vederea afișului care anunța, între 3 și 6 aprilie, „turneul extraordinar" la București al coproducției Uniunii Teatrelor Europene, *Getting Horny* după „Bacantele" de Euripide. Numele instituțiilor implicate în proiect mi-au stimulat, în plus, apetitul cultural: Teatrul Katona Jozsef din Budapesta, Teatrul Național al Greciei de Nord și Teatrul Național din Finlanda. La acest miraj informațional s-au adăugat superlativele din prezentarea făcută de Teatrul „Bulandra", gazdă, în calitate de membru al Uniunii.

Prin urmare, ce ne-a fost servit ca trufanda, nouă, celor care ne-am lăsat seduși de-atâtea ori de arta lui Purcărete sau a lui Măniuțiu, maeștri în revizitarea anticilor?! „Turneul extraordinar" a fost, mai degrabă, o haltă pe scena de la Grădina Icoanei, care a necesitat o soluție de adaptare la cutia italiană a decorului, nu tocmai elegantă pentru spectatorii exilați la capăt de rând. Ni s-au promis (și noi am crezut, măsurând din ochi afișul): „orgii dionisiace în cheie modernă", „pasiuni dezlănțuite, „un erotism tulburător", „un spectacol șocant". Am avut nevoie, în schimb, de răbdare pentru a urmări subtitrarea unui scenariu modest în care cadența metrului antic era „violentată", din când în



când, de interpelări familiare în argou englezesc. Cât despre erotism, nici vorbă, trupurile actorilor, mai mult goale ori prost îmbrăcate (a faună nocturnă amsterdameză), nefiind antrenate în arta comunicării senzoriale. Nici „bariera lingvistică" fragilă, pe care șocul vizual și emoțional al reprezentației era de presupus că o va „transcende", nu a părut decât o figură de stil recurentă din marketingul producțiilor internaționale. Cei șase actori, maghiari, finlandezi și greci (câte doi de la fiecare „echipă"!), ne-au „vorbit" fiecare pe limba, dar și pe stilul său de joc, mai plat sau mai dezinhibat, dovedind că de la concert la... babilonie nu e decât un pas. În concluzie, putem spune că am rămas cu imaginea unui spațiu de joc interesant, dar rece, în care luminile de neon cereau timp pentru a se aprinde, pereții glisanți din sticlă – manevre previzibile, iar dușul răcorea fără noimă personajele...

A nu se înțelege cumva că pretindem Uniunii Teatrelor Europene să livreze numai spectacole de vârf precum producțiile multilingve prezentate și la București de Karin Beier, ori Teatrului Bulandra să se erijeze în aprig selecționer. Cine intră în horă, trebuie să urmeze regulile jocului, adică ale parteneriatului cultural. Statutul de membru într-o companie de elită se datorează însă și respectului față de publicul propriu, crescut în umbra marilor spectacole. Chiar dacă Bucureștiul nu este încă, în mod real, o capitală europeană, nu ne strică să aspirăm la un statut superior celui de *recycle bin* al modelor artistice continentale. Nu e păcat ca, înainte de a deprinde cu adevărat dialogul, să învățăm numai a ne plictisi împreună?

Teatrul „Bulandra" – Getting Horny, **adaptare după *Bacantele* de Euripide. O coproducție a Uniunii Teatrelor din Europa – Teatrul „Katona Jozsef", Teatrul Național al Greciei de Nord, Teatrul Național din Finlanda. Regia: Sándor Zsótér. Decor: Mária Ambrus. Costume: Mari Benedek. Dramaturgie: Júlia Ungár. Distribuția: Wanda Dubiel, Simon Kakalas, Nikos Kapelios, Jarno Kolehmainen, Rezes Judit, Nagy Ervin.**

Cătălina Panaitescu

Cântăreața chelă ... en français!

Cucerit de fervoarea teatrală locală, Institutul Francez a organizat *Festivalul de Teatru de limbă franceză*, desfășurat între 17 și 26 martie la București. Un eveniment special pentru publicul bucureștean, francofon sau mai puțin, atras în sălile de spectacol de varietatea propunerilor și, evident, de farmecul unei reprezentații în limba franceză.

Elementul definitoriu al acestui eveniment a fost *diversitatea* textelor dramatice și a trupelor invitate. Implicit a spectacolelor. O combinație de teatru profesionist și de amatori care a adus pe scenele bucureștene artiști români și francezi, tineri pasionați, deveniți actori, studenți la facultățile de teatru, elevi de liceu și de școală generală. În ceea ce privește piesele abordate, s-a trecut cu ușurință de la clasicul Molière la romanticul Hugo, de la Cocteau și Giraudoux la

teatrul absurd al lui Ionesco, la Mușatescu sau contemporanul Vișniec. Așadar, publicul a avut de unde alege.

Atracția festivalului a fost *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco, spectacolul trupei „Compagnie de Minuits" din Franța care a făcut ca sala de la „Casandra" să fie neîncăpătoare. Această companie particulară de teatru este formată din studenți și absolvenți ai Universității Sorbona care, împreună, au căutat și redescoperit noi forme de abordare a textului dramatic. *Cântăreața cheală*, această piesă revoluționară a anilor '50, devenită clasică pentru teatrul absurd, a prilejuit trupei respective multe turnee de succes (Festivalul de la Avignon, Deutsch–Iranisches Theater Festival etc.) transformate într-o semnificativă experiență teatrală. Spectacolul prezentat în acest festival al francofoniei a surprins prin comic și modernitate. Regia lui Arnaud Parent a mizat pe un comic mai degrabă vizual decât verbal, ceea ce a asigurat succesul spectacolului chiar și la un public nevorbitor de limbă franceză. Vioiciunea tinerilor, pasiunea asumată a jocului actoricesc au redescoperit dimensiunea ludică și spiritul juvenil al lui Ionesco, aspect insuficient exploatat în alte montări ionesciene. Momentele-cheie sunt punctate prin câteva ritmuri bine accentuate care sporesc atenția și tensiunea. Se creează o stare de perplexitate tipic ionesciană, cu accente comice, ceea ce determină în spectatorul mirat sau simplul privitor o stare de participare și continuă așteptare.

Nu știu dacă scopul trupei „De Minuits" a fost să surprindă, să epateze, dar cu siguranță, în acea seară la „Casandra", Ionesco a fost imprevizibil.

Ceea ce este un succes!

DIN LUME

Ioana ANGHEL ICHIM

Textul dramatic – fundament pentru experiment

Prin definiție, experimentul presupune violarea normelor estetice și morale preexistente și înlocuirea lor cu un posibil cod nou de valori și repere artistice.

Așa stând lucrurile, mă întreb cum aș putea „diseca" un spectacol-experiment, atâta vreme cât criteriile mele nu mai funcționează...

Și pentru a nu cădea în păcatul receptorului „depășit de evenimente" sau, cel puțin, învechit în opțiuni, voi încerca să rezist tentației de a emite judecăți de valoare ori de a împărți verdicte. Mai ales că, trebuie să o recunosc cu toată sinceritatea, nu am reușit sa decodific tot ceea ce am văzut și auzit în acest spectacol. Să vă povestesc...

Un teatru din Madrid relativ cunoscut; o sală cu 122 de locuri. Pretextul (pentru că din textul propriu-zis al autorului au rămas doar câteva scene): *Macbeth* de ... însuși Shakespeare. Interpretat de ... cinci actrițe. Scopul: un spectacol tip ceremonial ce încearcă să îmbine moduri de expresie artistică diferite pentru a justifica opțiunea regizorală: „Această tragedie mă ajută să explorez consecințele excesului de pasiune. Ce este nebunia, ce este liniștea, ce este moartea... Mai mult decît orice mă fascinează forța lui *Lady Macbeth*, relația ei cu ocultul și destinul, puterea sa de seducție...Vreau să mă distanțez de teoriile ce spun că *Macbeth* l-ar fi omorât pe *Duncan* chiar dacă regina nu l-ar fi împins să o facă." (Mateo Feijòo, regizorul spectacolului).

Așadar, spațiul plastic este reprezentat de un plan înclinat din oțel, care acoperă întreaga suprafață de joc; tablourile de lumină care scaldă scena sunt extrem de monocorde, în alb, galben sau roșu; coloana sonoră este interpretată live, pe sintetizatoare electronice, încercând să recreeze sunete dintre cele mai abstracte; scenele filmate și proiectate le dezvăluie goale pe cele trei vrăjitoare „conversând" și fumând pe acoperișul unei clădiri, contrast extrem de puternic cu rostirea rece, ceremonioasă, stereotipizată, aș putea spune, a textului din scenele „live"; costumul – de asemenea, abstractizat peste măsură, în consonanță însă cu mișcarea scenică. Totul se mișcă predefinit, lent, precum o serie de roboți programați.

Ceremonial, spațiu oniric, predestinare, timpuri suprapuse... o experiență realmente interesantă. Însă ceea ce mie, personal, îmi rămâne totuși neclar este ... de ce, tocmai, *Macbeth*?

PS. În mod evident, experimentul artistic stîrnește toate tipurile de reacții, de la oprobriu total la admirație frenetică. O surpriză pentru mine a fost, desigur, în plus față de efectul spectacolului, reacția publicului: după un sfert de oră, un domn, așezat în chiar mijlocul sălii, se ridică, ridică evident întreg rândul, și iese ... trântind ușa. Peste cîteva minute, aceeași reacție, de data asta un cuplu în vârstă, așezat în rândul al doilea!!!! La final, aplauze și urale din partea unora, graba spre ieșire a altora. Recunosc, sper ca această libertate de exprimare a opiniei proprii să ajungă cândva și în sălile noastre de spectacol.

Teatro Pradillo, Madrid – Macbeth **de William Shakespeare. Dramatizare și texte: Teresa Gil. Regia: Mateo Feijao. Cu: Prado Pinilla, Lidia Rodríguez, Mariví Hinojosa, Teresa Gil, Gabriela Villalba. Data premierei: 24 aprilie 2003.**

Cap de afiș, la Paris

• *Théâtre La Bruyère*, 5, rue La Bruyère, 75009 Paris. Metro Saint-Georges. Tous les soirs a 21 h (sauf dimanche et lundi).

• *Un petit jeu sans conséquence*, de Jean Dell și Gérard Sibleyras

• 9 nominalizări la *Premiile Molière* 2003: *cel mai bun spectacol al unei companii particulare*, *cel mai bun spectacol de creație de origine franceză*, *cel mai bun autor dramatic*, *cel mai bun regizor*, *cea mai bună actriță în rol secundar*, *cel mai bun actor în rol secundar* (2 nominalizări), *revelația feminină a stagiunii*, *revelația masculină a stagiunii*... Din cele 9 nominalizări a primit 5 premii.

Cu toate că, de multe ori, spectacolele-eveniment ale unei stagiuni sunt realizate pe texte clasice ori, măcar, foarte faimoase, se întâmplă ca totuși cel mai de răsunet spectacol al unei stagiuni să coincidă cu montarea unui text complet nou. Așa par să stea lucrurile anul acesta, la Paris. Spectacolul cu cele mai multe nominalizări la Premiile *Molière* 2003 (9 la număr!), se numește *Un petit jeu sans conséquence* – textul fiind scris de Jean Dell și Gérard Sibleyras, cel dintîi actor, autor și cronicar – cel de-al doilea autor de scenarii pentru cinematografie și televiziune și cronicar, montat de Stéphane Hillel, la rândul său regizor cu experiență (a pus în scenă spectacole ale căror protagoniști au fost actori precum Gérard Depardieu) și actor, mai mult decât faimos pe scenele pariziene, fiind până acum nominalizat de două ori la Premiile *Molière* pentru interpretare.

Fără a fi o capodoperă, *Un petit jeu sans conséquence* poate fi considerat un text-prototip pentru un spectacol de comedie de bună calitate: umorul stârnit de

schimbul de replici, neprevăzutul reacțiilor, tipologia personajelor, în plus, varietatea de interpretare pe care o oferă actorilor, fac din acest text un serios punct de plecare pentru un spectacol de succes. *Claire* și *Bruno* formează, după doisprezece ani, un cuplu stabil, o instituție. Într-o zi, în timpul unui picnic cu prietenii, cei doi lasă deoparte imaginea cuplului imuabil și anunță că se vor separa; bineînțeles, totul este un joc pentru amuzamentul și animația celor din jur, dar care se dovedește până la urmă...periculos. Prietena cea mai bună a lui *Claire* începe să-și manifeste interesul pentru *Bruno*, *Serge*, amicul din copilărie al lui *Bruno*, tocmai întors după o lungă ședere în străinătate, „atacă", cu farmec și eleganță, „bastionul" numit Claire, însiși cei doi ajung să-și dezvăluie unul altuia nemulțumirile, frustrările, neîmplinirile propriului mariaj. Așadar, un simplu joc scoate la iveală mult mai mult decât ar fi bănuit oricare dintre cei implicați. Iar consecințele, evident, nu întârzie să apară...

Cheia succesului (atât de public – au deja peste 200 de reprezentații doar în această stagiune – cât și de presă) constă nu doar în talentul realizatorilor cât mai ales în PROFESIONALISMUL lor. Textul dovedește că cei doi dramaturgi mânuiesc cu știință replica și dialogul; construcția dramatică e solidă și argumentată, regizorului revenindu-i sarcina, poate ingrată în cazul acesta, de a respecta strict pașii impuși de dramaturgi. Rolul său principal rămâne, totuși, acela de a conduce actorii spre adevărul personajelor și de a-i ajuta să-și justifice replica, umorul, reacțiile într-un context ce încet, încet devine ușor dramatic, fără a cădea însă nici o secundă în grotesc, manierism sau, pur și simplu, în fals. Dar meritul cel mai important în reușita spectacolului revine actorilor. Evident talentați, cei cinci eroi ai spectacolului dovedesc că nu au lipsit nici o zi de la cursurile de actorie: voci lucrate, prospețime și adevăr (să nu uităm că au trecut de 200 de reprezentații în această stagiune), știința replicii ce determină explozia de râs din sală.

Directorii noștri de teatre caută mereu texte contemporane care să aducă publicului din România ultimele idei, stiluri, mode ce se prezintă în alte colțuri ale lumii. În același timp, directorii caută să monteze spectacole de comedie care să umple sălile și care, automat, să îmbunătățească bugetele teatrelor. *Un petit jeu sans conséquence* este, în mod evident, textul care ar da șansa unui teatru să-și pună în valoare trupa și să realizeze totodată un succes de public și de casă, dacă nu chiar și de presă.

Théâtre La Bruyère, Paris – Un petit jeu sans conséquence **de Jean Dell și Gérard Sibleyras. Regia: Stéphane Hillel; decoruri: Édouard Laug; lumini: Laurent Beal; sunet: Michel Winogradoff. Cu: Valérie Karsenti, Eliza Maillot, José Paul, Marc Fayet, Gérard Loussine.**

Dramaturgia – un manifest politic
Teatrul – o posibilă expresie a curajului

Terorismul in Europa înseamnă, înainte de toate, ETA (Euskadi Ta Azkatasuna), organizația bască ce luptă pentru independența Țării Bascilor, și IRA (Irish Republican Army). Renumele pe care și l-au câștigat amândouă provine din numărul impresionant de victime ca urmare a acțiunilor lor, din varietatea tipurilor de atac, din abilitatea de a se menține și ataca de nenumărați ani, din rezistența în fața oricăror încercări de anihilare organizate de autorități democratice.

Literatura, teatrul, filmul sunt forme de expresie ce pot impresiona și influența enorm opinia publică. Filmele despre Holocaust, jurnalele de război, spectacolele de tip manifest politic au încercat întotdeauna să mențină trează conștiința celor ce vin în contact cu opera respectivă. Mereu, în fruntea mișcărilor îndreptate

împotriva dictaturilor, a lipsei de libertate, împotriva războiului, a oricăror tipuri de crime politice, naționaliste, ori segregaționiste s-au aflat artiști și intelectuali.

Privind, așadar, teatrul ca pe o formă de luptă, doi scriitori spanioli și-au învins teama de represalii și au scris două texte dramatice împotriva organizației teroriste ETA. Cei doi sunt Koldo Barrena (de fapt, pseudonimul autorului, actor și profesor – opțiunea pentru pseudonim venind exact din această frică de represalii) și Alberto Miralles, unul dintre autorii contemporani spanioli cei mai prolifici și, totodată, cei mai premiați. În textele lor, autorii reflectă victime și călăi, viața din școli, universități, polițiii, familie, baruri naționaliste sau nu. Spațiile cotidiene alterate de teroare. De fapt, totul trebuie să reflecte degenerarea morală a unui popor supus unei tiranii. Justificarea fiecăruia pentru această opțiune dramaturgică este diferită însă. Unul dintre ei (Alberto Miralles) a scris de-a lungul vieții împotriva franchismului, împotriva uitării tranziției de la dictatură la democrație, împotriva corupției, a dominației statului. „*Cu temele mele poate fi urmărit jumătate de secol în Spania... Mă preocupă ca tăcerea mea să nu fie interpretată ca o complicitate. Nu poate fi văzut un atentat comis de* Eta *și întors capul în altă parte, pentru că atunci se va întâmpla ceea ce spunea Brecht*: «când l-au omorât pe vecinul meu, nu am protestat; azi vin pentru mine și deja este prea târziu»". Cel de-al doilea, Koldo Barrena adoptă un ton mult mai acuzator. Demască frica și caută vinovați. „*Frica este aceea care generează prudență, care paralizează. Uitarea, necesitatea de a trăi, ne fac să privim în altă parte... Cred că biserica, Partidul Național Basc, forțele economice basce au condus spre această politică a fricii. Guvernanții spanioli, de la Rege pînă la la diferitele guverne, nu au știut să răspundă acestui conflict istoric. Instituțiile au întors capul pentru a nu avea un discurs clar, au semnat pacte de stabilitate când ceea ce trebuiau să facă era să denunțe naționalismul.*"

Este greu de crezut că în deja mileniul al treilea, în inima Europei Occidentale, centrul democrației și libertății, există oameni cărora le e frică să publice și să monteze un text dramatic despre ... frică. „*În lumea teatrală* – povestește Koldo Barrena – *cei care au citit piesa recunosc că este un text de luptă periculos pentru cine ar îndrăzni să-l pună în scenă. Și dacă ar face-o, ar putea avea chiar și succes comercial, dar, mai devreme sau mai târziu, ar risca un atentat.*" Alberto Miralles nu a scris piesa de teatru cu gândul de a fi montată, cunoscând riscul pe care îl presupune un atare spectacol. Din punctul lui de vedere însă, nu a încercat o metaforizare a temei, nu a utilizat artificiul sugestiei, ci și-a exprimat liber, în contra fricii de orice fel, protestul artistic: „*A scrie despre ETA fără a menționa ETA ar ajuta ca textul să fie montat pe scenă, dar pe vremea franchismului se recurgea la aceste strategii pentru a evita cenzura, iar dacă acum am proceda la fel, ar însemna că nu s-a schimbat nimic, că această democrație nu ne protejează de frică.*" Altfel spus, acest text, semnat de autor fără pseudonim, reprezintă un exercițiu de libertate, înainte de orice altceva.

O operă de artă ce denunță punctual un act social și politic se poate perima foarte ușor o dată cu trecerea timpului. Din moment ce subiectul nu mai este de actualitate, de ce l-ar mai interesa pe publicul spectator opera respectivă? Totuși, îl poate interesa din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, pentru memoria evenimentului. Tragediile provocate unui popor pot fi iertate, rănile vindecate, însă niciodată uitate: „*personajele mele sunt condamnate să arate că într-un context dominat de violență nu poate exista fericire. E un climat tragic, pentru că din el, precum Destinul, nu se poate scăpa.*" (Alberto Miralles). Aceste texte rămîn mărturie a sentimentelor, a idealurilor benefice ori malefice, a personajelor epocii respective. Ele rămîn dovadă că lucruri îngrozitoare s-au întâmplat, că oameni au murit, că a existat teroare. Cu toate obligourile acestui tip de teatru combativ, Alberto Miralles preferă însă ca opera lui să ajungă la un moment dat în afara actualității."Asta ar însemna că ETA nu mai există".

Mircea GHIȚULESCU

CARTEA DE TEATRU

Teatrul lui Viorel Savin

Umorul lui Viorel Savin din ultimul volum de teatru *(Tragedii în fond,* Princeps Edit, 2002) este o calitate dobândită, autorul, bacovian din fire și din naștere, fiind mai aplecat spre reflexie decât spre glumă. Iar reflexivitatea, este, de regulă, dramatică. „Comedia" *Bustul* este mai mult pamflet politic scris pe fondul unei referințe la mitul biblic al lui Ahasverus, „Jidovul rătăcitor", condamnat la viață veșnică, martirizându-se până la suferința supremă, pentru că a refuzat să îl ajute pe Iisus în drumul său spre Golgota. Într-un mod bizar, numai de el știut, Viorel Savin combină simțul civic cu erudiția și ne dă fragmente din poemul *Ahasverus* al lui Edgar Quinet, o raritate literară din care citățm fragmentul cu blestemul de a fi nemuritor: *„Tu-mi vei moșteni veșnica durere [...] vei fi omul care nu moare niciodată [...] Tu nu vei avea nici tihnă, nici somn/Ești cel care va merge din templu în templu/fără a mă întâlni vreodată".* De fapt, Viorel Savin combină două piese într-una singură: o piesă mai mică inclusă într-una mare. Cea mică este parabola biblică, cea mare – comedia politică. Într-un fictiv oraș româno-maghiaro-țigănesc numit Negru–*Fekete,* forțele plitice locale, împărțite pe cele trei etnii amintite, își disupută onoarea de a fi produs un martir al Revoluției (care se numește; când Ștefan Deac, când Deak István), al cărui bust urmează a fi dezvelit. Autorul se amuză pe seama legii inscripțiilor bilingve: barul unde se petrece o mare parte a acțiunii se numește „Ghiocelul–*Hóvirag",* iar lumea mănâncă pâine–*kenyer* și carne–*hus.* Șeful ungurilor se numește Strulmesohn și cere înțeleptului primar Carol ca dresajul câinilor polițiști să se facă și în limba maghiară. Când comedia disputelor etnice obosește, tresare bacovianul din Viorel Savin care declanșează resortul metafizic. Își face apariția Iosif Adam, mai puțin Ahasverus cât un nou Christos venit pe Pământ să ia asupra sa păcatele lumii, să facă binele și să fie răsplătit cu răul. În *Poarta,* miza este mai mare, dramaturgul lărgește cadrul, gluma a luat sfârșit, realismul satiric este mort, autorul e liber să abstractizeze cu nesaț. Imaginea scenică este asemenea Pământului văzut de pe Lună: marea cu un iaht în fundal, plaja și o poartă la marginea mări, care desparte lumea în două. Nu este, totuși, Poarta Infernului, pentru că Dincolo e o lume magică și pustie care își trimite uneori un Mesager cu misiunea de a schimba Portarul. În fața Porții se frământă un Solicitant pe care Portarul, o brută nenorocită, îl bate sistematic pentru a-i scoate din minte ideea de a trece dincolo, adică de a atinge intangibilul, de a forța inaccesibilul. Este un amestec de reminiscențe autobiografice ce rămân la jumătatea drumului între confesiunea și parabola care le disimulează. Abstractizând concretul, Viorel Savin trăiește o experiență subiectivă la o intensitate aproape mistică: de fapt, ascunde îndărătul personajelor o profundă dramă personală. Pictorul care se lasă pradă celor mai neînchipuite chinuri pentru a trece dincolo de orizonturile cunoașterii permise nu este altul decât autorul însuși care se martirizează fără a fi înțeles: *„După ce am început să am succes, confratii m-au negat iar prietenii mei au devenit prietenii dușmanilor mei. Faptul că sunt satisfăcuți că m-au izolat, mă întristează. Ei nu știu că astfel, m-au obligat să mă cunosc si să rodesc mult".* Dar, om de teatru fiind, Viorel

Savin știe că, după o primă operațiune de camuflare a realului prin abstractizare, este necesar să se materializeze abstracțiunile în acțiuni scenice. Iar aceste *acțiuni scenice* – agresiuni repetate ale Portarului asupra Solicitantului, construirea unui altar din bănci, ba chiar detalii mult prea realiste (tendințe de pederastie) – într-un context „vizionar" nu percutează totdeauna. De o frumusețe aleasă rămâne finalul cu iahtul care se transformă în castel, ca într-un basm animat. Singura comedie, care nu este și „tragedie în fond", rămâne, în acest volum, *Mama Theo, egala bărbaților,* o „epopee eroi-comică" matrimonială, asemenea, ca anvergură și intensitate, aceleia din *Pălăria florentină* de Labiche. Roluri „grase" de comedie clasică (Bărbatul docil și Femeia bărbătoasă), contraste și situații comice bine scrise, travestiuri, *quiproquouri* (mă rog, confuzii comice), apariții miraculoase, recomandă textul lui Viorel Savin pentru uzul imediat al teatrelor.

În marea trecere

Poet, eseist, dramaturg, discipol al lui I.D. Sârbu (Gary), Dumitru Velea s-a format într-o autonomie literară demnă de invidiat, departe de grupurile literare consacrate care, pe de o parte îl condamnă la izolare, pe de altă, îi protejează personalitatea. Autor al unor texte dramatice – pe care le-am semnalat de câteva ori (printre ele *Femeia cu sacoșe, Ultimul Călus, Metronomul de apă),* fără ecou în teatrele noastre ce se încăpățânează să joace obsesii sexuale, heterosexuale, trans și inter-sexuale de import – Velea continuă, în „enclava" sa de la Petroșani, să scrie fără a aștepta vreo răsplată. Ferit de mode, inventează, uneori specii și aliaje literare la care nimeni nu s-ar fi gândit. Blagian și filogerman hegelian, nu prin structura olteană, ci prin contaminare (I.D. Sârbu, discipol și asistent al lui Blaga, își spune, în această privință, cuvântul), el este capabil să unească, într-o formulă numai de el cunoscută, pe Blaga cu Arghezi și Sorescu. Pentru că *Podul umblător* are ceva din atmosfera de potop biblic ce caracterizează *Matca* lui Marin Sorescu. Dumitru Velea este preocupat de adevărul ascuns în mituri și ultima lui dramă, *Podul umblător,* ne introduce în atmosfera malefică din *Meșterul Manole* de Blaga, unde ceva împotriva puterilor omului bântuie solul și subsolul. Aici pare a fi „diavolul ascuns sub ape". Se aude un lătrat de câine ce poate fi și urlet de lup ș.a.m.d. Oamenii sunt fundamental superstițioși; însuși Moș Ilie, acest înțelept, vrea să ajungă „Zâna din Babuiciu" care știe să îl cheme pe fiul său Zaharia, mort de mult pe front. Este un du-te-vino între lumea aceasta și lumea cealaltă și chiar ființe care se află între cele două lumi, ca biata Chiva ce plutește, cu mințile rătăcite, pe sicriul iubitului ei, pe care Marița, mama, o duce la „descântat de lipitură". Pentru asta a luat cu ea obiecte de magie neagră: o ulcică de pământ, cuțitul cu care a mâncat la nuntă, nouă bețe de corn, un ghem de sfoară de cânepă, etc. O descântă Moș Ilie *(„a plecat Chiva pe cale/pe cărare/și-a întâlnit/la o apă mare/ceas rău/lipitură de zmeu/lipitură de tată-său...")*care desface blestemul. Întreaga acțiune se petrece pe un *pod umblător* (bac sau feribot, i-am spune astăzi) care se luptă cu apele, să ajungă, dincolo, „la Gostavățu". E un atelaj rudimentar și magic, deopotrivă, o arcă a lui Noe și luntre a lui Caron în același timp. Nouă, lumea ni se pare explicită, dacă nu epuizată de semnificații; lui Velea, încă plină de taine la care nu au

acces decât marii inițiați ca Moș Ilie, personajul comun al câtorva dintre dramele sale. Pe noi ne pot lăsa indiferenți versuri ca acestea: *„Bătrânul să-mi vină/cu-n copil de mână/între ei cu brad/în brad cu colac/în colac cu ban/pe ban iarăși brad/”.* Nu și pe Dumitru Velea care descifrează în ele coduri străvechi. Copiii pun întrebări solomonești: „sufletul se poate preface în pasăre?” întreabă nepotul lui Moș Ilie care poate fi autorul însuși, îndurerat de propria biografie. Cui îi mai pasă astăzi de poveștile „cu țărani” ale lui Velea, asemănătoare cu ale unui Sorescu? Dar, nu cumva acești țărani reprezintă omul etern aflat deasupra timpurilor și civilizațiilor. De altfel, statutul realit al personajelor este echivoc. Podarul Cârcel (varianta oletnească a luntrașului Caron) și Oarba care îl însoțește au însușiri profetice și divinatorii, sunt făpturi din altă lume ce fac legătura între pământeni și lumea care li se ascunde, li se refuză cunoașterii. „Eu și cu Oarba le aflam trecutul, prezentul... durerile și rănile sufletului, spune Cârcel. Dar nu vorbim nimănui despre ele. Păstrăm *taina* ca pământul și apa. Ei spun ce au pe suflet, iar noi îi îndemnăm spre ziua de mâine cu câteva vorbe. Unii amețesc și uită și malul de pe care au plecat și nu mai știu nici malul dimpotrivă.” Iată și *teoria tainei* a lui Blaga adusă într-o atmosferă, malefică, încărcată de spaime și eresuri ca un film de groază. Dintre autori contemporani, dramaturgi sau nu, Dumitru Velea este printre puținii care se mai confruntă cu adevărul ascuns în mituri și superstiții.

Constantin PARASCHIVESCU

Istoria unui teatru

În 2002 s-au împlinit 40 de ani de existență a teatrului românesc la Târgu Mureș, înființat ca secție a Teatrului de Stat în 1962, prin transformarea Teatrului Secuiesc de Stat (datând din 1949), în instituție bilingvă. Și cine putea să relateze mai bine, cu scrupulozitate științifică, rigoare documentară și comentarii de critic și părtaș la evoluția lui, istoria deceniilor parcurse, decât Zeno Fodor, secretar literar al secției din primul an de activitate, apoi, o vreme director (1997–2000)? El și actorul Mihai Gingulescu – și acesta director o vreme (1991–1994) – sunt singurii „martori ai tuturor celor 40 de ani de creație, ai tuturor împlinirilor acestui minunat colectiv”, spune Zeno.

Într-adevăr minunat, pentru că aici a existat o tradiție de seriozitate și exigență artistică a trupei maghiare, stimulate de talentul unor personalități ca regizorul Tompa Miklós, actorul Kovács György, iar o dată cu apariția trupei române, s-a creat o emulație profesională benefică pentru ambele părți. Aproape că n-a existat stagiune fără două–trei mari spectacole, cu ecou în țară, s-au afirmat la festivaluri și concursuri, au luat premii, au organizat ei înșiși manifestări competitive de amploare, naționale și internaționale, și – vorba unui talentat slujitor al său –, în drumul spre performanță, teatrul tomănesc aici a fost „un teatru care renăștea ciclic” (Romulus Feneș). Cu prezența unor regizori ca Mihai Raicu, Alexa Visarion, Dan Micu, Petre Bokor, Nicolae Scarlat, Dan Alexandrescu, a creatorilor de înaltă școală modernă Gheorghe Harag, Radu Penciulescu, a unor actori lansați sau statorniciți aici ca Florin Zamfirescu, Ștefan Sileanu, Alexandru Arșinel, Ioana Citta Baciu, Constantin Diplan, Iolanda Dain, Ion Fiscuteanu, Vasile Vasiliu, Cornel și Marinela Popescu, Aurel Ștefănescu, Cornel Răileanu, Nicolae

Cristiache, Ion Săsăran, Mihaela Rădescu, Dan Glasu... și enumerarea ar tot continua, fără frâna spațiului. Sunt toți în carte.

Zeno Fodor are modestia de a socoti că „Ar fi prea pretențios să afirm că acest volum este o monografie a teatrului târgumureșan. El trebuie apreciat mai curând ca o colecție de «file» pentru o viitoare lucrare de acest fel". Colecție de „file", dragă Zeno, am văzut pe la case mai mari și ele nu erau nici istorii nici monografii. A dumitale e o *istorie*, dacă nu vrei să-i zici monografie, redusă, e adevărat, la o sută cincizeci de pagini, dar sunt convins că numai obligația de a te încadra în termenul prevăzut pentru aniversare nu ți-a lăsat timp s-o extinzi. Astfel că, pe lângă capitolul respectiv „File de istorie", substanțial dar reținut, găsim un bogat capitol de „Amintiri, mărturii, confesiuni" (din care îmi place să-i citez pe Tompa Miklós cu „Târgul de fete", Mihai Gingulescu, „Între fericire și tristețe", Radu Penciulescu, „Un loc privilegiat", D. R. Popescu cu ingeniosul „Harag cel cu un ochi prea mult"). De asemenea, o cronologie detaliată, de o sută de pagini, cu premierele trupei române devenite Compania „Liviu Rebreanu" pe 40 de stagiuni și un foarte util indice de nume. Hârtie și ilustrații alb-negru și color, de bună calitate.

O carte de suflet

Un cercetător focșănean, Alexandru Deșliu, autor al unei ample monografii a orașului de la Milcov, a publicat în 2001 la Editura Pallas din localitate și o monografie dedicată actriței Leopoldina Bălănuță, cu un titlu de suflet (nici nu se putea altfel) *Dor de Leopoldina*. Cu emotivitate în rânduri, reconstituind destinul unei fiice a Vrancei, autorul îmbină mărturiile artistei din scrisori, articole și interviuri publicate de-a lungul timpului, cu propriile lui relatări succinte și nuanțate, care țes, parcă, din rezonanța locului și vocație, o baladă. „Vrancea este o stare de dor a celor care doresc să contemple eternități, pentru că această *gură de rai* este cu adevărat o eternitate vie și activă, al cărei puls răzbate din inima munților, din istoria și tradițiile care au personalizat-o în armonia neamului și a lumii", scrie autorul.

Născută într-un sat întemeiat de răzeși, între munți, Hăulica, unde „flăcăii dădeau drumul glasului în cântece vesele, hăulitul lor îngânându-se cu ecoul pădurii", Leopoldina a prins în voce și în sine freamăt și rezonanțe, pentru că „muntele e locul cu cele mai multe sunete". Ca într-un amfiteatru. Iar la chip a luat aură de icoană, poate din credința tatălui său, preot, victimă o vreme a urgiilor politicienești care l-au trimis în detenție, tocmai când fiica termina școala și urma să dea examen la Institutul de teatru. I se admite frecventarea cursurilor în 1953, joacă un an la Piatra Neamț, apoi intră prin concurs la teatrul numit atunci Studioul actorului de film „C.I. Nottara" (nu Teatrul Nottara, cum formulează autorul, provocând confuzii astăzi), actualul Teatru Mic. Unde rămâne, statornică, până la trecerea printre stele, în 1998.

După ce evocă anii copilăriei și ai adolescenței, Alexandru Deșliu consacră capitole mai substanțiale creației scenice („Patruzeci de ani la Teatrul Mic"), „De la *Peer Gynt* la o *Trilogie antică*"), celei a ecranului mare și mic, atât cât a fost („Nunta de piatră cu filmul"), recitalurilor de poezie „ca formă de rugă" („Miracolul lecturii în public"), unele prevestiri ciudate din horoscopul întocmit de un amic, adeverite („Horoscopul unei deznădejdi mărturisite"), clipa cernită („Teatrul

românesc în doliu"). În completare, declarații și mărturii ale colegilor, oameni de artă, ziariști, medici, preoți („In memoriam") și o suită de fotografii din viața și cariera actriței, excepțional reproduse („File de album"). Și *Addenda,* cu o teatrografie, filmografie, premii, ordine și medalii obținute.

Sigur că, nefamiliarizat cu domeniul, autorul nu adâncește creația Leopoldinei Bălănuță, nu-i analizează rolurile, ci se sprijină pe comentariile criticilor și admiratorilor, din care citează masiv. Cu o obsesie a „monștrilor sacri" în care spune că intră cu Gittel din *Doi pe un balansoar* și „definitiv" cu Irina din *Matca.* Scuzabilă, de altfel, dar mai puțin scuzabilă e afirmația că „tragediana consacrată" devine cu Sonia din *Unchiul Vania* „o surprinzătoare și cuceritoare vedetă de comedie".

O carte de suflet, scrisă cu pioșenie și dragoste, pe care am găsit-o întâmplător, într-o librărie din Focșani și nu știu de ce măcar pe o măsuță din holul Teatrului mic, căruia i-a binecuvântat scena.

„Drama" la lectură

Cu un sumar destul de bogat, numărul 4–5 (iulie-decembrie 2002) al revistei de teorie și literatură dramatică „Drama" te incită să meditezi mai serios, mai adânc, la unele probleme ale teatrului românesc actual, fugar sau răsturnat consemnate prin ziare sau rubrici de reviste săptămânale. Cum ar fi, de pildă, dramaturgia originală, despre care mulți și mereu regizori de teatru talentați spun din 1990 că nu există, dar ea se publică, se premiază și în cea mai mare parte rămâne în litera tipărită, preferându-se „dejecții" de import (vorba unui comentator), pe teme care ne sunt străine, numai din snobism sau extravaganță. Aflăm, astfel, mai multe despre starea și soarta ei din reproducerea discuțiilor de la Colocviul național de dramaturgie de la Sinaia din 22–24 mai 2002, luăm act de un eșantion inedit al acestei preocupări prin publicarea a patru texte de Iosif Naghiu (*Călătorii cu Alice*), de regretatul senior al subtextelor și parabolelor culturale Dumitru Solomon (*Jurnalul lui Sebastian*), de Cristian Juncu (*Ostinato*) și un episod dialogat cu valoare memorialistică pentru figura și umorul lui Ion Băieșu, compus de Constantin Turturică (*Povestiri din acea vreme*). Sunt inserate, într-un capitol elevat, „Cronica ideilor dramatice", opinii și ipoteze de real interes (*Poezia și teatrul azi* de Constantin Abăluță, *Note la Hamlet*, spectacolul lui Vlad Mugur, de Anca Hațiegan și o recenzie care devine un excelent eseu al lui Adrian Mihalache la ediția completă de teatru și teorie teatrală al lui Camil Petrescu publicată de Florica Ichim, *Camil Petrescu în Pleiadă*), e consemnat *Anul Caragiale* prin contribuții de interes, succinte (comunicarea poetului Leo Bugnar, la „Seminarul Caragiale" de la Chișinău *Mai e actual Caragiale*, Grid Modorcea cu *Măștile lui Caragiale* și melomanul Nenea Iancu surprins cu finețe de Al. Firescu). Alte capitole iau pulsul preocupărilor teatrale în comentarii, cronici, polemici, interviuri, redau un episod din culisele unui spectacol sacrificat („Dosarul premierei", *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu la Teatrul Bulandra, 1963).

Cu un sentiment tonic se citesc paginile acestei reviste, care nu bate monedă pe elucubrații și prețiozități.

Bogdan ULMU

Jurnal teatral

Am așteptat 18 ani să montez *Hedda Gabler*! Am recitit însemnările-mi din jurnale, din articole, cronicile rezumate în minunata carte a lui Vartic... fișa din dicționarul meu de personaje... mi-am amintit spectacolul Cătălinei de la „Bulandra"... montarea lui Bergman... și acum, în timpul repetițiilor, CHIAR nu mai știu nimic despre eroi. despre viitorul spectacol!

Am mai descoperit, făcând distribuția, că e și o disproporție între personaje: patru sunt incredibil de simple și două, terifiant de complicate! Hm...

Revăd, la televizor, excepționala ecranizare a *Nopții iguanei* – cred – a opta oară. Aș putea să revăd săptămânal acest film. Și iarăși, nu știu de ce, secvența în care bătrânul își recită poemul, la care a gândit, printre picoteli, o viață, și-apoi moare, mă emoționează până la lacrimi! Rar întâlnești, în cinci minute de film, atâtea genii adunate laolaltă! (Tennessee, Hudson și interpretul bunicului – erou care expiază, în mod sublim, printr-un poem!). Cum știu, sau cum cred că știu, când un om sau o operă (fie chiar fragmente din ea!) atinge, oricât de discret, GENIUL?

E o întrebare la care e indecent să răspunzi... Important e că SIMȚI acea atingere...

Citesc cu plăcere jurnalul lui Cristian Livescu, dedicat teatrului pietrean. În el mă unge la inimă constatarea criticului cum că, deși Șerban și Penciulescu erau tot ei când montau comedii (*Noaptea încurcăturilor* sau *Balul hoților*), critica era cam rece la aceste reușite de public, aproape neconsemnându-le! Asta s-a întâmplat și când Harag punea Feydeau, ori Ciulei se relaxa cu *Gin-rummy* (cu voia dumneavoastră, ultimul pe listă, m-am bucurat și eu de morocănoșenia comentatorilor, în situații asemănătoare).

Părerea mea: și regizorul are dreptul la amuzament, nu?! (chit că, așa cum se știe, comediile uneori se nasc mai greu, decât tragediile). Și nu cred că mai e valabilă metoda lui Ion Coman: inviți presă la *Omul cel bun*..., o ignori la *Micul infern*; o chemi la *Woyzeck* – o alungi la *Valentin și Valentina*...

Dintr-un interviu acordat unui tânăr, la Arad, în decembrie 2002, de către Al. Hausvater (găzduit de revista „Convorbiri literare" nr. 1/2003), mi-am subliniat câteva fraze: „Pentru mine, teatrul adevărat începe cu sfârșitul spectacolului în sine. [...] România am găsit-o-ntotdeauna un sclav al clasicismului și complet nelegată de teatrul care se face azi în lume. [...] Aș vrea să văd tineri care să iasă de pe băncile școlii și să nu meargă la balaurii ăștia de tip Teatrul Național. Să meargă într-un orășel, să-și creeze un teatru, să facă forma lor de teatru."

Interesant! Teoreticianul A.H. nu prea îl ajută pe practician! Pentru că, dau doar trei exemple: 1) dacă important ar fi, pentru solicitantul director de scenă, *finalul* montării, nu ar depune atâta efort până în acel moment al spectacolului; 2) lucrează mult *aici,* deși nu-i place „clasicismul" teatrului românesc; 3) nu s-a dus cu tinerii actori, în provincie, să înființeze un teatru, ci a servit, nu o dată, „balaurul" de Teatru Național din Iași. Ceea ce ne amintește vechea anecdotă cu „una scriem și alta fumăm"...

INFO UNITER

CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI"

Organizată în acest an de UNITER, împreună cu „Evenimentul Zilei", TVR Cultural și Teatrele din România, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, ARCUB, Primăria Municipiului București, această a doua ediție a însemnat dezvoltarea evenimentului, care a generat semnale pozitive și concrete venite din partea mediului artistic, a sponsorilor și societății civile.

Luni, 12 mai 2003, a avut loc prima întâlnire a comisiei sociale care a analizat solicitările de sprijin depuse și a decis un sprijin financiar pentru 21 persoane, în valoare de 148 milioane lei.

Organizatorii mulțumesc instituțiilor teatrale, donatorilor, sponsorilor și tuturor celor care au participat la realizarea acestui proiect și care continuă să facă propuneri și să ofere sprijin pentru organizarea segmentului de toamnă a acestei ediții.

În contul de solidaritate teatrală, donații au făcut doamna Irina Petrescu, domnul Dragoș Buhagiar, doamna Daniela Nane, doamna Alina Manolache, compania Noel Cant 2000, Secretariatul General al Guvernului și aproape toate Instituțiile teatrale din țară.

MÉMOIRE DES PASSEURS / MEMORIA CELOR CARE AU TRECUT

În anul 2003, pe programul-cadru CULTURE 2000, proiectul „Memoire des passeurs/Memoria celor care au trecut" depus de către UNITER (aplicant principal) a fost declarat eligibil, fiind singurul proiect românesc cîștigător în anul 2003 și singurul proiect românesc câștigător pe artele spectacolului de când funcționează această finanțare europeană (anul 2000).

Proiectul este realizat în colaborare cu SIGNIS (Asociația Catolică Internațională pentru comunicații audio-vizuale) și Asociația ORION din Franța, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, ARCUB, Primăria Municipiului București.

Printre partenerii acestui proiect se numără : Institutul Cervantes, Institutul Catolic din Paris și Centrul Cultural Român din Paris, RENOVABIS Germania, FUTURE TALENT Belgia.

Conceptul proiectului presupune producerea unui spectacol pe un scenariu bazat pe textul *Evangheliei* lui Ioan, mărturisit în contextul contrapunctic al detenției din România anilor '50 și itinerarea acestuia pe celebrul drum de pelerinaj spre Santiago de Compostela (patrimoniu UNESCO).

Echipa este alcătuită dintr-un grup de tineri artiști români și francezi. Cu toții vor merge în pelerinaj, pe jos, iar reprezentațiile vor avea loc în spații sacre și de patrimoniu în România, Franța și Spania (aproximativ 40 de reprezentații – conform anexei).

Echipa de artiști ai spectacolului este alcătuită din:

Anca Berlogea, coordonator proiect

Dragoș Galgoțiu, regizor

Actori: Marian Râlea, Ioana Abur, Cristian Iacob, Anda Androne, Aurelie Reygner, Constantin Cojocaru, Emil Hoștină, Gabriel Spahiu, Adrian Ștefan, Marie-Virginie Cambriels, Fabien Meisnerovski

Proiectul implică, pe lângă spectacol, și crearea și dezvoltarea continuă a unui site internet pe parcursul pelerinajului, precum și transmisii de televiziune și radio. În final, va fi produs un film documentar.

Spectacolul va fi prezentat în luna iunie în cadrul Festivalului Internațional de la Sibiu și în cadrul Festivalului Internațional de la Sfântu Gheorghe, iar începând cu data de 20 iunie până la sfârșitul lunii august, are loc pelerinajul pe drumul spre Compostela.

În luna septembrie, întreaga echipă revine în România unde are loc premiera oficială a spectacolului, precum și câteva reprezentații.

OISTAT

În data de 13 iunie 2003 are loc la Praga Congresul Organizației Internaționale a Scenografilor, Tehnicienilor și Arhitecților de Teatru cu tema: „Scenografia și spațiul – 35 ani ai Cvadrienalei de la Praga". Se discută probleme ale statutului organizației și ale viitorului acesteia. Din partea Centrului Român al OISTAT va participa Jean Cazaban, critic de teatru specializat în scenografie, membru al Comisiei de Istorie și Teorie al OISTAT. Congresul are loc în cadrul Cvadrienalei de Scenografie și Arhitectură de la Praga, la care România va fi prezentă cu un stand coordonat de Puiu Antemir și Helmuth Stürmer. Adriana Raicu Petre, lector universitar la UNATC, membru al Comisiei de Tehnologie a OISTAT a participat la sesiunea acestei comisii, care s-a desfășurat la Berlin, în zilele de 7–10 mai, în cadrul Expoziției internaționale de scenotehnică **Show-Tech 2003.**

DOUĂ EXTREME EUROPENE DE LATINITATE – CULTURILE ROMÂNĂ ȘI CATALANĂ

In ideea dialogului cultural și a nevoii de explorare de noi zone, absolut necesară unei arte cum este teatrul, UNITER inițiază un nou proiect bicultural *„Două extreme europene de latinitate–culturile română și catalană".*

Proiectul este organizat de către UNITER (Uniunea Teatrală din România) și Universitatea din Alicante, în cadrul căruia se vor derula schimburi culturale diverse: traduceri de texte dramatice noi, întâlniri între autorii de teatru români și spanioli, întâlniri între artiști din cele două țări, schimburi de experiență în domeniul universitar, punerea în scena a textelor în ambele limbi – română și catalană – și prezentarea spectacolelor în ambele țări. Proiectul se va derula in jurul a două spectacole de teatru**: „PAPARAZZI"** de **Matei Vișniec**, **regia Cătălin Naum**, piesa propusă de trupa română și care va fi prezentată în Alicante în limba catalană, și **„MINIM-MAL SHOW"** de Sergio Belbel si Miguel Gorriz, în **regia lui Juan Luis Mira**, piesă care va fi prezentată în România de către trupa catalană, în limba română. Proiectul se va derula în perioada februarie–decembrie 2003 și își propune să ofere cadrul necesar deschiderii unei colabări între cele două țări de cultură latină prin stimularea participării tinerilor creatori: dramaturgi, actori, regizori.

GALA TÂNĂRULUI ACTOR „HOP"

Au început pregătirile pentru ediția 2003 a Galei Tânărului Actor, care are loc în perioada 2–6 septembrie 2003.

Și în acest an, tema Galei este subordonată ideii de „alteritate".

Se pot înscrie actori care au absolvit facultatea, începând cu promoția 1999. Cei care întrunesc aceste condiții se pot înscrie ca interpreți cu recitaluri individuale de până la 15 minute sau ca interpreți în cadrul unor spectacole cu piese scurte – maximum 45 de minte – care să nu depășească 10 personaje.

Data limită de înscriere este de 15 iunie 2003. Înscrierile se fac la UNITER, strada George Enescu 2–4.

Preselecția are loc în București, în zilele de 30 iunie și 1 iulie. Candidații trebuie să se prezinte la înscriere cu: un *curriculum vitae,* titlul și autorul textului ales și o fotografie reprezentativă.

FINANȚĂRI / TIMBRU TEATRAL

Senatul UNITER, ca urmare a analizei solicitărilor de finanțare din timbrul teatral, a aprobat finanțări parțiale pentru Festivalul Internațional de la Sibiu, Festivalul Internațional „Atelier" de la Sf. Gheorghe și Festivalul Internațional de Marionete de la Arad.

CALENDAR TEATRAL

MAI

3 mai – 90 de ani de la nașterea scriitorului american **William Inge** (m. 10 iunie 1973). A scris drame de succes, în parte ecranizate (*Întoarce-te, micuță Sheba*, 1950; *Picnic*, 1953; *Stația de autobuz*, 1955; *Întunericul de la capătul scărilor*,1957 ș.a.) și romane, în care a prezentat cu precizie psihologică viața și frustrările clasei de mijloc americane.

- 70 de ani de la nașterea actorului **George Constantin** (m. aprilie 1994), reprezentant de seamă, alături de Silvia Popovici și Gheorghe Cozorici, al promoției de aur a I.A.T.C. – 1956. În cei 38 de ani închinați scenei, după întâlnirile cu partituri shakespeariene în rolurile *Regele Lear*, *Timon din Atena* și *Prospero* din *Furtuna*, proba decisivă a constituit-o repertoriul rus, în care forța telurică și lirismul tragic s-au concretizat în creații memorabile – *Unchiul Vanea*, *Dimitri* și *Fiodor Karamazov*, *Porfiri* din *Crimă și pedeapă*, *Lopahin* din *Livada de vișini*, eroii lui Maxim Gorki din *Barbarii*, *Cei din urmă*, *Vassa Jeleznova*. Cu aceeași profundă înțelegere a creat personajele lui Camil Petrescu, *Pietro Gralla* din *Act venețian*, dar mai ales pe *Sinești* din *Jocul ielelor*.

7 mai – 70 de ani de la nașterea actriței **Silvia Popovici** (m. 16 septembrie 1993). Creațiile scenice ale Silviei Popovici se leagă de numele a trei teatre naționale: din Craiova, din Cluj și din București. La Craiova a fost aplaudată în *Ofelia*, iar peste ani, la București, în *Julieta* (ambele spectacole în regia lui Vlad Mugur); tot la București a jucat și *Olivia* – toate din repertoriul shakespearean. A dat dovadă de prospețime, grație și finețe în *Gwendolin* din *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde (regia: Vlad Mugur, Craiova) și de savoare comică în *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni (regia: Dinu Cernescu). Ca actriță de dramă, a jucat roluri importante din repertoriul românesc și universal: printre altele, pe scena Naționalului bucureștean a fost *Oana* din *Apus de soare*, și *Anca* din *Năpasta*, după ce făcuse o memorabilă creație în „contre-emploi" în *Carol* din *Orfeu în infern* de Tennessee Williams. Pe scena Naționalului clujean a fost o remarcabilă *Ifigenia* (regia: Vlad Mugur).

15 mai – 170 de ani de la nașterea actorului britanic **Edmund Kean** (n. 4 noiembrie 1787). Primul său mare succes l-a înregistrat în 1814 la Drury Lane Theatre din Londra ca *Shylock* în *Negustătorul din Veneția*. Kean, care s-a numărat printre cei mai cunoscuți actori ai epocii sale, a fost considerat întruchiparea tipului de actor romantic. Maniera sa de joc s-a manifestat mai ales în rolurile shkespeariene.

30 mai – 120 de ani de la nașterea dramaturgului, prozatorului și actorului **George Ciprian** (m. 7 mai 1968). Licențiat în drept și litere, absolvă Conservatorul de Artă dramatică, clasa C.I. Nottara, fiind angajat la Teatrul Național din Craiova (1907), apoi la Teatrul Național din București (1908). Ca actor, are predilecție pentru rolurile malefice: *Richard al III-lea*, *Macbeth*, *Gregers Werle* (din *Rața sălbatică*), *Krogstad* (din *Nora/O casă de păpuși*),

Engstrand (din Strigoii) ș.a. Debutul literar și-l face cu un fragment din *Omul cu mârțoaga* în revista „Sinteza" (1927). Comedia aceasta, jucată tot în 1927, e o piesă despre credința în predestinare. Ideea predestinării și aceea a înclinației histrionice a omului se adâncesc în comediile *Capul de rățoi* (1940) și *Un lup mâncat de o oaie* (1947). Comedia *Nae Niculae* (1928) e o parabolă pacifistă, partea a treia a piesei devenind ulterior, în 1966, o creație independentă: comedia *Ioachim – fiul poporului*.

30 mai – 110 ani de la nașterea regizorului **Aurel Ion Maican** (m. 8 decembrie 1952). *Despre acest important reformator al teatrului românesc ne propunem realizarea unui modul în numărul viitor* (n.n.).

IUNIE

9 iunie – 50 de ani de la moartea scriitorului italian **Ugo Betti** (n. 4, februarie 1892). A prezentat în dramele sale cu nuanțe psihanalitice (*Potopul*, 1943; *Corupție la Palatul de Justiție*, 1944; *Inspecția*, 1947; *Regina și rebelii*, 1950; *Fugara*, 1953) tristețea metafizică și tragismul omului neajutorat, care stă neputincios în fața destinului. A scris de asemenea poezii, nuvele și un roman.

21 iunie – regizorul **Andrei Șerban** împlinește 60 de ani. Înainte de a pleca în Statele Unite, Andrei Șerban a pus în scenă în România mai multe spectacole, printre care: *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, drama elisabetană *Arden din Faversham* și *Iona* de Marin Sorescu. Și-a făcut ucenicia artistică alături de Peter Brook, care a exercitat o mare influență asupra sa. A lucrat împreună cu acesta, participând la realizarea celebrului spectacol *Orghast*, montat la Persepolis, în Iran, într-un amestec de limbi vechi, dialecte și limbi inventate, găsind aici sursa de inspirație pentru viitoarea sa *Trilogie antică*. În anii următori, în cadrul companiei La MaMa din New York, se conturează în mai multe etape *Fragmente dintr-o trilogie antică*, finalizate la sfârșitul anului 1974, spectacole de mare notorietate cu turnee în Europa și Orientul Mijlociu (1975–1979) Continuă să monteze în Statele Unite piese de Shakespeare, Cehov, Eschil, Strindberg, Sam Shepard, Samuel Beckett etc. Spiritul novator, accentul pus pe expresivitatea plastică a actorului, pe impactul emoțional al mișcării scenice bine orchestrate îl ajută pe Andrei Șerban să cucerească o reputație internațională. În 1990 revine în România. Prea puțină vreme director al Teatrului Național din București, montează în acea perioadă *O trilogie antică* (1990), spectacol care revoluționează mișcarea teatrală românească. Urmează *Cine are nevoie de teatru?* de Timberlake Wertenbaker și *Audiția* (1990), *Noaptea regilor* de W. Shakespeare (1991) și *Livada de vișini* de Cehov (1992). Pleacă iarăși, solicitat de teatre din America și Europa. Andrei Șerban este și un mare regizor de operă, aducând un limbaj novator, un suflu nou în montările sale: *Fidelio* de Beethoven la Covent Garden în 1986, *Puritanii* de Bellini la Opera din Paris (1987), *Don Carlos* de Verdi la Opera din Geneva (1988), *Elektra* de Richard Strauss la Houton Grand Opera (1993). În România a pus în scenă controversatul spectacol *Oedip* de George Enescu la Opera Națională Română în 1995.

100 de ani de la nașterea regizorului suedez **Alf Sjöberg** (m. 17 aprilie 1980). Din 1925 a lucrat la Teatrul Dramatic Regal din Stockholm, mai întâi ca actor, iar din 1930 și ca regizor. S-a impus pe plan internațional mai ale sprin montările pieselor shakespeariene și prin filmele sale.

22 iunie – Teatrologul **George Banu** împlinește 60 de ani. George Banu a absolvit I.A.T.C., unde a fost și asistent până în 1973, când a plecat cu o bursă de studii la Paris, stabilindu-se ulterior în Franța. Este porofesor la Institutul de Studii Teatrale de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, conjugând activitatea universitară cu cercetarea. Fin eseist, martor inteligent și spectator rafinat al spectacolului de teatru contemporan, George Banu a scris cărți importante despre teatrul secolului XX, între care: *Spațiul teatral*, *Costumul de teatru*, *Teatrul memoriei*, *Teatrul, căi de salvare*, *Roșu și aur*, *Peter Brook, de la* Timon din Atena *la* Furtuna. Personalitate marcantă a criticii teatrale contemporane, el este și autorul a numeroase studii și articole apărute în publicații de prestigiu , remarcându-se prin eleganța scriiturii. A obținut de două ori Premiul Sindicatului criticii pentru cea mai bună carte de teatru (Franța), iar în 1989 a fost distins cu titlul de „Cavaler al Artelor și Literelor".

IULIE

7 iulie – Marele regizor român de teatru și film **Liviu Ciulei** împlinește 80 de ani.

11 iulie – Prozatorul și dramaturgul **Radu F. Alexandru** împlinește 60 de ani. A debutat ca dramaturg cu piesa *Umbrele zilei*, jucată la Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad (1974). Prozator de notație psihologică în *Cu fața spre ceilalți* (1971), R.F: Alexandru e un dramaturg al înfruntărilor în piesele din volumele *O șansă pentru fiecare* (1980), *Buna zi de mâine* (1980) și *Candidul* (1983). Piesele sale sunt rodul unui conflict, aparent insolubil, între credința lăuntrică și determinările exterioare. Volumul *Mlaștina* (1992) tratează obsesia tematică a manipulării, a sufocării personajelor într-un univers covârșit de condiționări silnice, alienante.

16 iulie – 70 de ani de la nașterea actorului **Gheorghe Cozorici** (m. 18 decembrie 1993). Pe scena Naționalului craiovean s-a impus de la primele roluri, în spectacole de referință pentru biografia sa, mai presus de toate, în *Hamlet* (1958), fiind cel mai tânăr interpret al lui *Hamlet* din istoria teatrului românesc (25 de ani). Din 1959 până la începutul stagiunii 1993–1994, Gheorghe Cozorici a fost actorul Teatrului Național din București. Dintre numeroasele lui roluri pe prima scenă a țării, *Becket* din piesa omonimă a lui Anouilh l-a înfățișat pe actor într-o dramă a creației emblematică pentru profilul său spiritual. Fie că interpreta oameni ai zilelor noastre sau figuri istorice (memorabil în rolul lui *Ștefan cel Mare*), Gheorghe Cozorici degaja o copleșitoare umanitate, un firesc al relațiilor bazat pe o atentă observație și analiză a vieții. *Luceafărul* eminescian, în tălmăcirea sa, rămâne un document sonor cu valoare de exegeză. Ca un cântec de lebădă, ultimul său rol a fost *Firs* din *Livada de vișini* de Cehov.

AUGUST

4 august – Actorul **Claudiu Stănescu** împlinește 40 de ani.

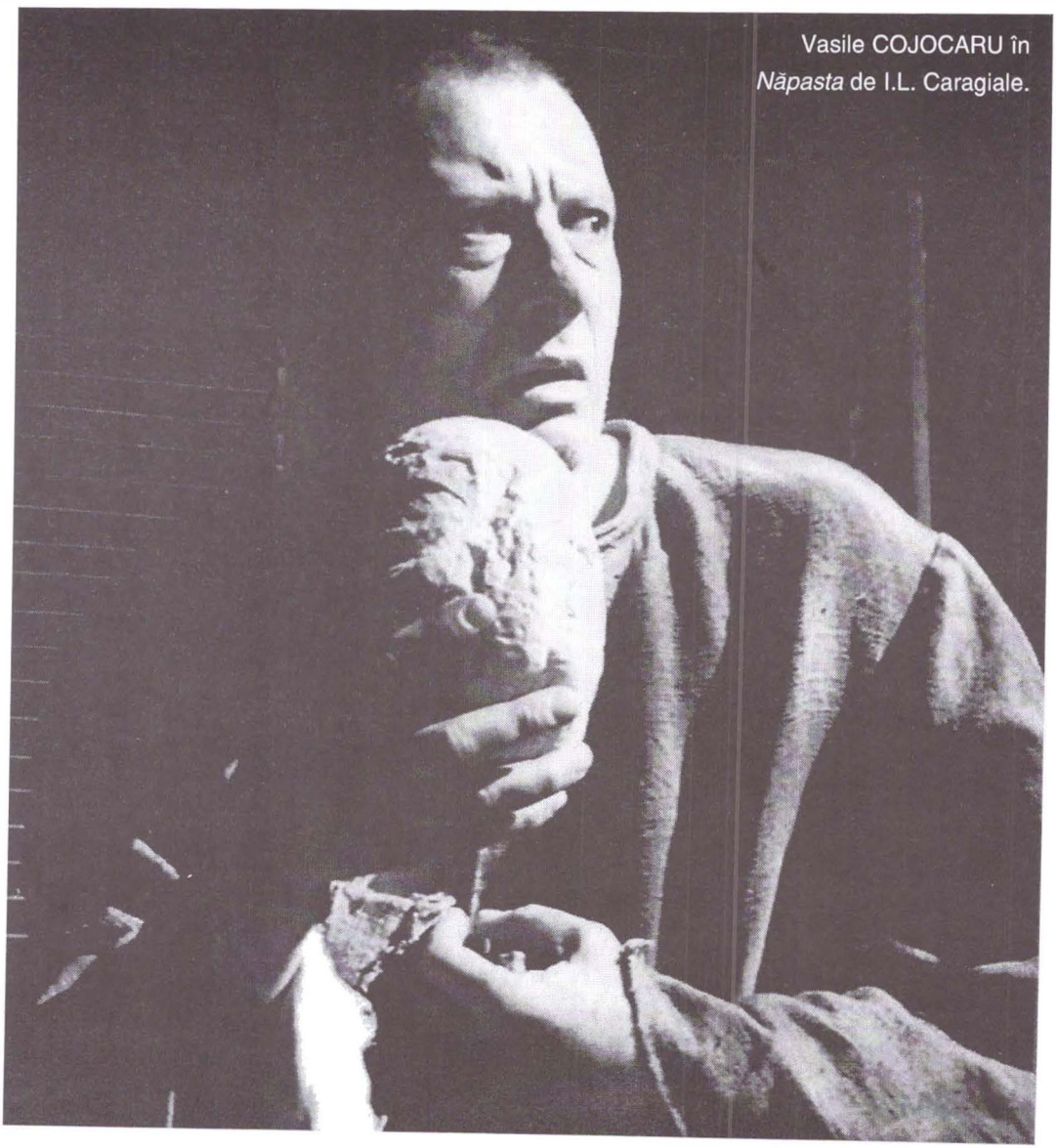
11 august – 70 de ani de la nașterea lui **Jerzy Grotowski** (m. ianuarie 1999). Mare reformator al artei teatrale din a doua jumătate a secolului XX, Grotowski înființează Teatrul Laborator, care funcționează în anii '60–70' întâi în orașul Opole, apoi la Wroclaw. În acest teatru fac stagii de lucru diverse grupuri de oameni de teatru străini, inclusiv Peter Brook cu actorii lui. Grotowski a promovat conceptul de *teatru sărac* (eseuri: *Spre un teatru sărac,* 1968) – teatru despuiat de ornamente parazitare, bazat exclusiv pe dăruirea totală a actorului și pe comuniunea actor–spectator. A elaborat o metodă complexă de antrenament pentru actori – tehnici de respirație, tehnici vocale și corporale, exerciții de concentrare și relaxare inspirate din metode yoghine și extrem-orientale. De la Stanislavski încoace, nimeni n-a lucrat mai intens cu actorul. De data aceasta scopul a fost ca actorul să ajungă la expresivitate, la un sistem de semne care să redea structurile arhetipale ale ființei umane. Preferința pentru un teatru ritual cu deschidere sacră sau mitică este vizibilă și în repertoriul abordat: *Sakuntala* (după „Kâlidâsa"), *Kordian* de Slovacki, *Hamlet* după Shakespeare, *Faust* de Marlowe, *Prințul constant* după Calderon de la Barca, *Apocalypsis cum figuris* (versiune teatrală a *Apocalipsei* după Ioan).

25 august – 130 de ani de la nașterea actriței **Lucia Sturdza-Bulandra** (m. 19 noiembrie 1961). Elevă a Aristizzei Romanescu, Lucia Sturdza-Bulandra a interpretat cu deosebit succes roluri de dramă și comedie din repertoriul universal în *Maman Colibri* de H. Bataille, *Sapho* de A. Daudet, *Nunta de argint* de P. Geraldy, *Soțul ideal* de Oscar Wilde, *Profesiunea doamnei Warren* și *Nu se știe niciodată* de Bernard Shaw, *Strigoii* de Ibsen, *Thérese Raquin* de Émile Zola, *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki ș.a. Împreună cu soțul său, actorul Tony Bulandra, și cu asociații lor, a condus, mai bine de un sfert de secol, Compania Bulandra, coloana vertebrală a teatrului particular în România interbelică, iar în perioada 1947–1961, a fost directoarea Teatrului Municipal din București, teatrul care acum îi poartă numele. Timp de 30 de ani, a fost profesoară la Conservatorul din București, printre elevii săi numărându-se Aura Buzescu, Mihai Popescu, Ion Fintești eanu, Fory Etterle, Radu Beligan, Nineta Gusti, Niki Atanasiu, Al. Giugaru, Nelly Sterian.

27 august – 40 de ani de la moartea actorului **Remus Comăneanu** (n. 16 octombrie 1888). Elev al Conservatorului craiovean, ulterior profesor el însuși la această instituție, Remus Comăneanu a avut o lungă carieră artistică (57 de ani) pe scena Teatrului Național din Craiova. Chiar dacă a abordat și drama, el s-a remarcat în principal ca actor de comedie. A creat roluri de compoziție în care a dat dovadă de fantezie, joc ritmat și mimică foarte mobilă, parcurgând un amplu registru al comicului, de la realism până la interpretarea absurd-bufonă. În dramaturgia autohtonă s-a distins în roluri ca *Dafin Împărat* (*Fata din dafin*), *Banul Miked* (*Vlaicu Vodă*), *Luca Arbore* (*Viforul*), *Trahanache* (*O scrisoare pierdută*), *Efimița* (*Conu Leonida față cu reacțiunea*).

P

TEATRUL „OVIDIUS" CONSTANȚA SE PREZINTĂ



Vasile COJOCARU în *Năpasta* de I.L. Caragiale.

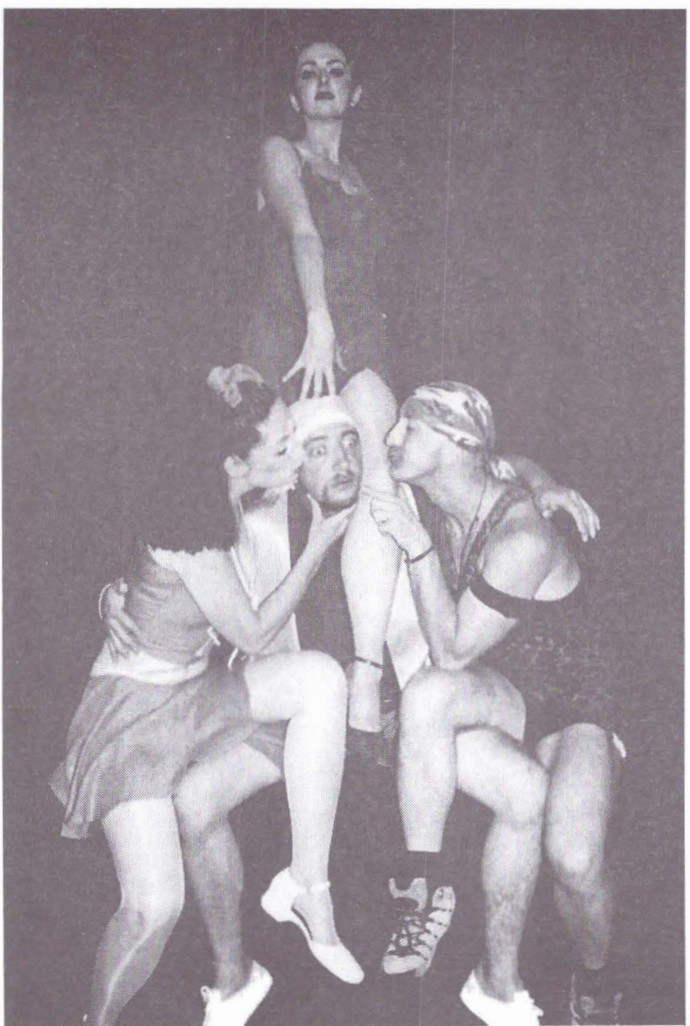
Liana CHEREGI în *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo.

Emil BÂRLĂDEANU, Nucu STÂNGACIU, Alexandru MEREUȚĂ în *Tache, Ianke si Cadâr* de V.I. Popa.

Scenă din *Melissa* de Kazantzakis.

Eugen MAZILU, Lucian IANCU, Nucu STÂNGACIU, Vasile COJOCARU în *La statuia lui Eminescu* de Lucian Iancu.

Înființat în urmă cu 52 de ani, sub numele de Teatrul de Dramă și Comedie Constanța, Teatrul „Ovidius" a avut premiera inaugurală la 21 mai 1951, cu O SCRISOARE PIERDUTĂ de I. L. Caragiale. De-a lungul stagiunilor, de atunci au fost prezentate 310 premiere, dintre care multe premiere absolute, cu piese de: Tudor Mușatescu, Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Dan Tarchilă, Andonis Doriadis, sau premiere pe țară cu piese aparținând unor scriitori străini, clasici și contemporani: Carlo Goldoni, Tennessee Williams, Lion Feuchtwanger, Aldo Nicolaj, Jean Giraudoux, Peter Karvas. Scena constănțeană a fost locul în care s-au consumat numeroase debuturi absolute. Printre acestea strălucesc câteva nume legate de momente de mare înălțime artistică ale spectacolelor acestui teatru: Toma Caragiu, Dumitru Dunea, Sorin Grigorescu, Liviu Crăciun, Cornel Rusu, George Banică, Constantin Drăgănescu, Șerban Cantacuzino, Adrian Lupu, Ștefan Iordache, Smaragda Olteanu, Remus Mărgineanu, Melania Cârje, Daniela Anencov, Mircea Nicolae Crețu, Andy Ștefănescu, Petre Lupu ș.a. Printre regizorii creatori de mari spectacole îi vom numi pe: Ion Diacu, Ion Drugan, Val Mugur, Constantin Dinischiotu, Ion Maximilian, Gheorghe Jora, Andrei Belgrader, Andrei Mihalache. La Constanța au debutat regizorii: Anca Ovanez, Silviu Purcărete, Dominic Dembinski. Cu statut de invitați, au creat spectacole pe scena



Ana Maria TRAMUNDANA, Laura IORDAN, Costin MIHALE, Daniel MINCIUNĂ în *Elixirul de dragoste*, scenariu de Lucian Iancu.

constănțeană, regizorii: Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, N. Al. Toscani, Ion Olteanu, Marietta Sadova, Mihai Berechet, Cornel Todea, David Esrig, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Mircea Cornișteanu, Tudor Mărăscu; tot ca oaspeți au montat regizori din Bulgaria, Rusia, Argentina, Grecia. În ceea ce-i privește pe scenografi, unii ca angajați, iar alții ca invitați, au realizat aici decoruri legate de spectacole memorabile: Tatiana Manolescu-Uleu, Mircea Marosin, Elena Forțu, Eugenia Tărăsescu-Jianu, Mihai Tofan, Tony Gheorghiu, Jules Perahim, Benedict și Ion Gănescu, Ion Popescu-Udrișteanu, Dan Jitianu, Rodica Arghir ș.a. Sfera colaborărilor, de altfel, s-a extins și ne putem lăuda cu nu mai puțin de 14 spectacole transmise pe postul național de televiziune, de asemenea, cu spectacole realizate cu sau pentru radio. În muzeele țării și în cele de peste graniță, teatrul constănțean este prezent cu ample materiale vizuale la: Muzeul „V. Alecsandri" de la Mircești, „Schiller" (Weimar), „Lermontov" (Moscova), Argentina. Premiile și distincțiile pe care Teatrul și actorii lui le-au primit în decursul anilor, la festivaluri naționale, gale și alte reuniuni de gen, se ridică la cifra de 50. Se înscriu în memoria culturală a țării, și nu numai, cele doua ediții ale Festivalului „Seri de teatru antic", spectacolul *Cu dragoste, Nicolae* de Lin Coghlan, o coproducție romano-britanică (a următorilor: Clear Day Productions, Bristol Old Vic și Teatrul „Ovidius" Constanta – a cărui premieră absolută a

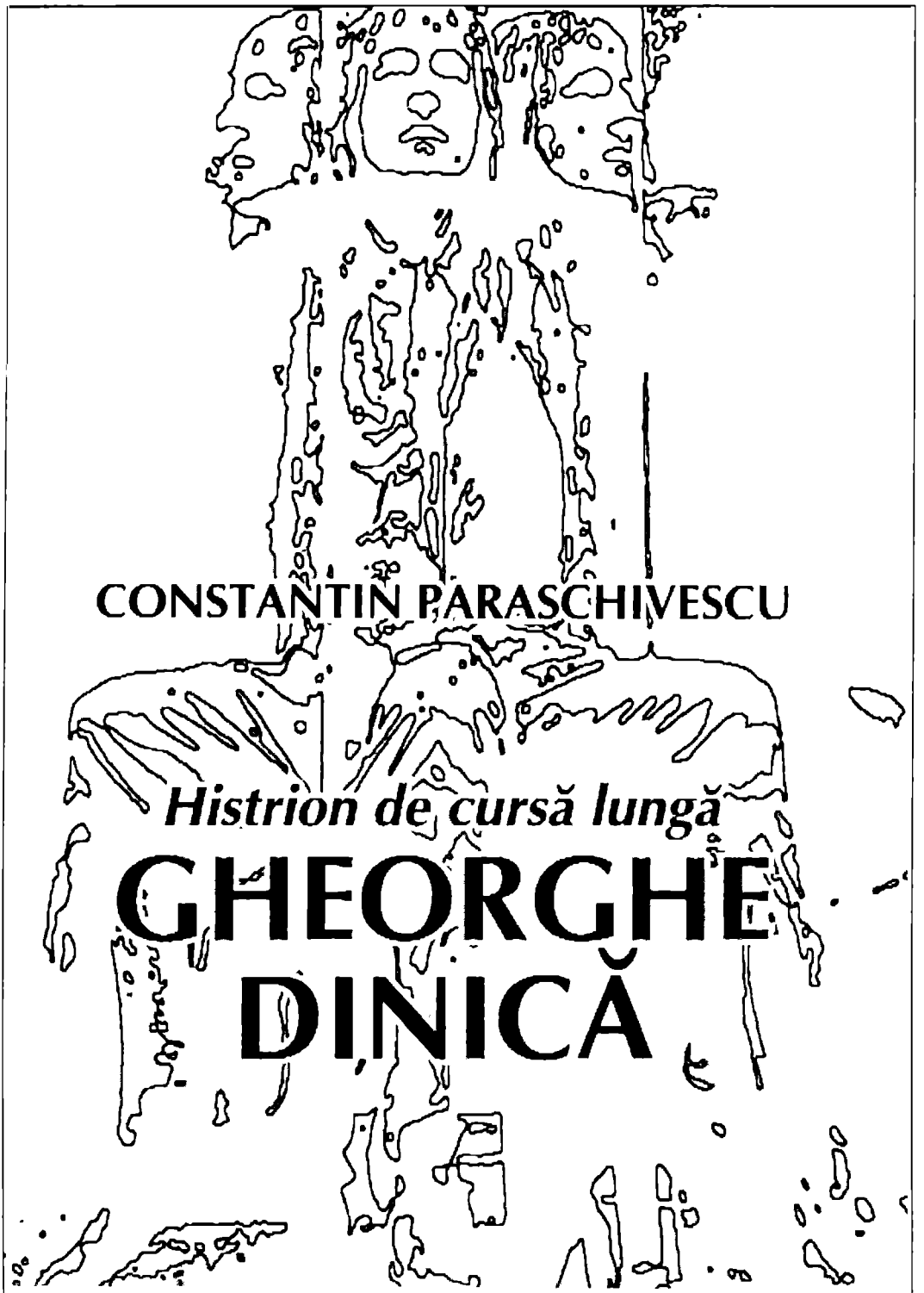
Radu NICULESCU și Lăcrămioara MOSCALIUC în *Ultima oră* de Mihail Sebastian.

avut loc în Marea Britanie, în anul 1997). Teatrul a întreprins turnee în străinătate, a participat la festivaluri internaționale sau schimburi culturale, în Spania, Turcia, Bulgaria, Iugoslavia, Anglia. Trupa actuală a Teatrului „Ovidius" cuprinde: 25 de actori – Iancu Lucian (totodată director general al Teatrului „Ovidius"), Diana Cheregi, Eugen Mazilu, Vasile Cojocaru, Maria Nestor, Lica Gherghilescu, Nina Udrescu, Liviu Manolache, Cristina Oprean, Gabriela Belu, Iulian Enache, Radu Niculescu, Clara Ghiuvelechian, Daniela Vitcu, Anamaria Tramundana, Cosmin Mihale, Marian Bucur, Laura Crăciun, Lăcrămioara Moscaliuc, Laura Iordan, Diana Lupan, Nucu Stângaciu, Daniela Trifan, Mirela Klein, Iulian Lincu; un regizor artistic care este totodată și director artistic: Gavril Borodan. În fiecare an, 6–7 premiere îmbogățesc repertoriului Teatrului. În timpul stagiunii estivale, care începe în luna iunie, Teatrul prezintă spectacole în spații neconvenționale, în cadrul unui program realizat cu sprijinul Primăriei Municipiului Constanța și al Consiliului Local. De asemenea, între proiectele Teatrului, aflate în derulare, se numără: „Teatru pentru toți" aflat sub patronajul primarului Radu Ștefan Mazăre (în cadrul căruia se prezintă spectacole gratuite destinate pensionarilor, copiilor din casele de copii) și un program de parteneriat cultural între Inspectoratul Școlar Județean și Teatrul „Ovidius", în cadrul căruia sunt prezentate spectacole-lectură, în școli. Teatrul „Ovidius" este un teatru de repertoriu, finanțat de autoritățile locale, mai precis de Primăria Municipiului Constanța. Cei care doresc să afle mai multe despre activitatea Teatrului „Ovidius" Constanța pot accesa pagina sa de web, la adresa: www.teatrul.ovidius.8m.net.

Coordonatele Teatrului „Ovidius" Constanța: Adresa – Str. Mircea cel Bătrân nr. 97, Constanța 8700; Tel: 0241/ 780 612; 708 613; Fax: 0241/ 611 744; E-mail: teatrulovidius@intersat-telecom.ro.

Eugen MAZILU, Vasile COJOCARU, Liviu MANOLACHE, Lică GHERGHILESCU, Iulian ENACHE în *Unde-i revolverul?* de Gorgey Gabor.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
din care au apărut:
***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
Volumele pot fi procurate în teatre,
la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE,
la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a.,
precum și la telefonul redacției (326 17 76 sau la
www.teatrul-azi.tk, www.teatrul-azi.home.ro,
teatrul-azi@home.ro)
Costul unui abonament anual la revista **„TEATRUL AZI"**
este de 300.000 lei, iar întregul set de cărți
poate fi procurat cu doar 700.000 lei.
Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și
din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei
„TEATRUL AZI", puteți să vă abonați pentru anul 2003,
la BRD – SGS, Sucursala Triumf, cont 667874160
sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ
VĂ MULȚUMIM!



CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Histrion de cursă lungă

GHEORGHE DINICĂ

Sorina Bălănescu

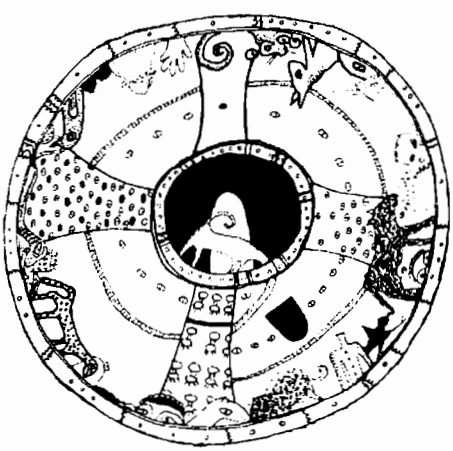
O viață în 200 de roluri

MARGARETA BACIU

MIHAI MĂNIUȚIU

Cercul de aur

(eseuri teatrale)



Jurnal. Memorii

MARIOARA VOICULESCU

SUMAR

1 **Gala Premiilor UNITER**
Instantanee fotografice: Florin Biolan.

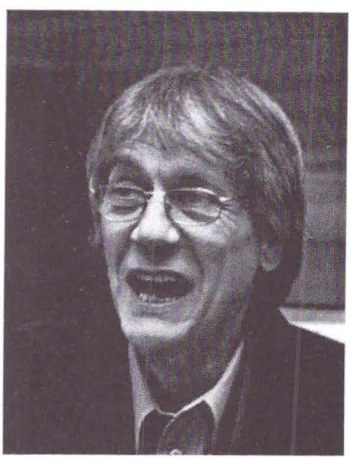
15 **Restituiri: B. Fundoianu**
Ion Cazaban: *B. Fundoianu și Teatrul „Insula";*
B. Fundoianu: *Manifestul „Insula"; Pentru actorii „Insulei"; Cuvinte; Doctorul-zburător – notiță despre punerea în scenă*

24 **Regizorii glăsuiesc**
Carmelo Bene: *Monologul;*
Luca Ronconi: *Egiptul visat;*
Firmin Gémier: *Proiect preliminar pentru a sluji ca bază la constituirea Societății Universale a Teatrului;*

41 **Muzica de teatru**
Ion Cazaban: *„Muzica! Muzica!";*
Iosif Herțea: *„Îmi place muzica pe viu, fragilă";*
ENESCU adrian ȘI MUZICA DE TEATRU;
Irinel Anghel: *„Faptul că am scris și muzică de teatru..."*

63 **Scenografie: Florica Mălureanu**
Ion Cazaban: *O scenografă regăsită;*
Florica Mălureanu: *„Învăț din documentare enorm. Învăț să simplific și să esențializez."*

74 **Spectacole**
O romanță provincială de Adrian Mihalache *(O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale la Teatrul Național București);
Premieră de excepție de Antoaneta Iordache
O, clipă de teatru, mai stai! de Marinela Țepuș (*Tragica istorie a doctorului Faust* după Marlowe de Mihai Măniuțiu)
Teatrul biblic în două părți de Roxana Croitoru *(Școala de duminică sau Arca lui Noe* de Visky András și Benjamin Britten)
Prilej de virtuozitate interpretativă de Roxana Croitoru *(Pietre în buzunar* de Marie Jones)
O Julietă est-europeană din secolul XX de Doina Papp *(Julia* de Visky András) – (la Teatrul Maghiar de Stat Cluj);
August Strindberg pe urmele dr. Charcot de Doina Papp *(Domnișoara Iulia* de Strindberg la Teatrul Dramatic Brașov);
Ca muntele la Mahomed de Andreea Dumitru (Turneul Teatrului „Luceafărul" la București);
Mămăliga, o madlenă pentru Radu Afrim de Andreea Dumitru *(De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi);



Cristina MODREANU, Marcel IUREȘ și Ana SELEȘ au înmânat premii ale Galei.

Spectacolul fără suflet de Cristina Modreanu *(Arden din Faversham)* – la Teatrul „Odeon";
Un vis mimetic la Oradea de Antoaneta Iordache *(Visul unei nopți de vară* de Shakespeare)
Ce scurtă e vara de Elisabeta Pop *(Jocul de-a vacanța* de Sebastian) – (la Teatrul de Stat din Oradea);
Omul este și rămâne singur... de Elisabeta Pop *(Povestiri din pădurea vieneză* de Odön von Horváth, la, Teatrul German de Stat Timișoara);
Invulnerabila simplitate de Ion Parhon *(O rugăciune de prisos* de George Astaloș, cu Compania Teatrală Amecke la Teatrul de Stat din Arad)
În avanpremieră: O piesă de Sam Shepard de Ion Parhon *(Blestemul muritorilor de foame* la Teatrul de Stat din Arad);
LEAR coborât de pe soclu de Ion Parhon *(Regele Lear* de Shakespeare la Teatrul Tineretului Piatra Neamț);
Caruselul vieților ratate de Ion Parhon *(Hedda Gabler* de Ibsen la Teatrul „Bacovia" din Bacău);
Granița fragilă dintre măsură și exces de Teodor Pracsiu *(Faust* de Goethe la Teatrul „V.I. Popa" din Bârlad);
Fără vervă de C. Paraschivescu *(Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare la Teatrul Național Craiova);
Giurgiu sau Georgia? de Adrian Mihalache *(Un om = un om* de Brecht la Teatrul Valah din Giurgiu);
Dincolo de gaura cheii de Cătălina Panaitescu *(Pe gaura cheii* de Joe Orton la Teatrul Mic);
„Melissa": urlet mut... de Antoaneta Iordache *(Melissa* de Kazantzakis la Teatrul „Ovidius" Constanța);
Malvolio și Feste protagoniști de Oana Borș *(A douăsprăzecea noapte* de Shakespeare la Teatrul de Comedie);
Tradiția la mare preț de Alina Mang *(Puck – Animafest);*
Vrăji bune vrăjite gresit de Antoaneta Iordache *(Copilul și vrăjile* de Ravel la Teatrul Puck Cluj);
Romeo și Julieta... la Târgoviște de Raluca Tulbure;
Capul prins în plasă de C. Paraschivescu *(Gala noilor generații* la Buzău);
Pe graniță... de Constantin Paraschivescu *(Galele teatrale focsănene);*
Pregătirea, mai importantă decât cursa de Andreea Dumitru *(„Uși deschise"* la UNATC);
Dubla viață de după moarte de Luminița Vartolomei *(16 lecții despre dezastrele amorului carnal* de Mihai Măniuțiu la Teatrul de Balet „Oleg Danovski", Constanța);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 6-7-8/2003
Tel./Fax: 326 17 76
www.teatrul-azi.tk
www.teatrul-azi.home.ro
teatrul-azi@home.ro
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ANGHEL ICHIM
Viorica-Rozalia MATEI
Elena MARTONOS-MANOLE
Cătălina PANAITESCU
Andreea DUMITRU

ISSN 1220-4676

Cine râde mai bine... de Luminița Vartolomei *(Falstaff* de Verdi la Teatrul de Operă din Brașov);
... Si cine râde la urmă de Luminița Vartolomei *(Falstaff* de Verdi la Opera Națională din București);
Ascultă, fiul meu, tăcerea de C. Lipan *(Dans la Odeon)*;

133 **Noi în lume**
Eu mă duc... de Claudia Lipan *(Je m'en vais* de Marc Doré la TNB);
Calea diplomației culturale de Irina Ionescu;

135 **Ne-au vizitat**
Recycle bin... european de Andreea Dumitru *(Getting Horny* după *Bacantele* de Euripide, o coproducție a Uniunii Teatrelor din Europa);
Cântăreața chelă... en français! de Cătălina Panaintescu (Companie de Minuits – Franța);

138 **Din lume**
Teatrul dramatic – fundament pentru experiment de Ioana Anghel-Ichim *(Macbeth* de Shakespeare la Teatro Pradillo – Madrid);
Cap de afis la Paris de Ioana Anghel-Ichim *(Un petit jeu sans conséquence* de Dell și Sibleyras la Théâtre La Bruyère);
Dramaturgia – un manifest politic de I. Anghel-Ichim;

142 **Cartea de teatru**
Teatrul lui Viorel Savin și *În marea trecere* de Mircea Ghițulescu;
Istoria unui teatru; O carte de suflet și *„Drama" la lectură* de Constantin Paraschivescu;

147 **Jurnal teatral** de Bogdan Ulmu

148 **Info UNITER**

151 **Calendar teatral**

155 **Teatrul „Ovidius" Constanța se prezintă**

Cop. I: Antoaneta Zaharia în *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi. Regia: Radu Afrim. Foto: Florin Biolan

Cop. II: George Banu – o cifră rotundă de aniversare. Foto: Florin Biolan

Cop. III: Liviu Ciulei – 80 de ani. Foto: Florin Biolan

Cop. IV: Iosif Hertea

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER

Tehnoredactarea computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Ciprian DUICĂ
Florin BIOLAN

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH
www.vizual-graph.ro